

Staryts'ka-Cherni͡akhivs'ka,
Li͡udmyla Mykhaĭlivna
M.M. Kot͡si͡ubiskiĭ

Л. Старицкая-Черняховская.

М. М. Коцюбинскій.

(Опытъ критическаго очерка).

Отдѣльный оттискъ изъ журнала „Кіевская Старина“.



КІЕВЪ.
Типо-литографія Т-ва Н. А. Гиричъ. Трехсвятительская улица, № 14.
1906.

Л. Старицкая-Черняховская.

Starytsʹka-Cherniakhivsʹka, Liudmyla
Mykhailivna

М. М. КОЦЮБИНСКІЙ.

M. M. Kotsiubinskii

(Опытъ критическаго очерка).

Отдѣльный оттискъ изъ журнала „Кіевская Старина".



КІЕВЪ.
Типо-литографія Т-ва Н. А. Гиричъ. Трехсвятительская улица, № 14.
1906.


LIBRARY
FEB 27 1962
UNIVERSITY OF TORONTO

М. М. Коцюбинскій.

(Опытъ критическаго очерка).

Если кто либо задастся цѣлью прочесть всѣ произведенія Коцюбинскаго и, пробѣжавши послѣднюю страницу, захочетъ дать себѣ отчетъ въ пережитомъ впечатлѣніи,—то первая мысль его будетъ:—это талантъ, и слѣдующая:—это человѣкъ. И первая мысль возникаетъ въ мозгу его потому, что все, о чемъ пишетъ Коцюбинскій, необычайно ярко встаетъ передъ глазами читателя, а вторая потому, что все это необычайно глубоко трогаетъ сердце его. Спѣшимъ замѣтить, что такой выводъ можетъ быть сдѣланъ только читателемъ, познакомившимся со всѣми произведеніями вышеназваннаго автора, въ противномъ случаѣ онъ рискуетъ раскрыть именно тѣ страницы, которыя будутъ полнымъ противорѣчіемъ высказанному нами мнѣнію, такъ какъ слѣдуетъ имѣть въ виду, что, къ сожалѣнію, не всѣ произведенія Коцюбинскаго написаны одною рукою, не всѣ продиктованы однимъ сердцемъ. Впрочемъ, даты, поставленныя подъ болѣе слабыми произведеніями, показываютъ намъ, что они суть продукты болѣе ранняго періода творчества Коцюбинскаго, и самый фактъ существованія ихъ убѣждаетъ насъ въ несомнѣнномъ ростѣ таланта почтеннаго писателя.

Опредѣленіе степени эстетическаго достоинства должно быть первымъ дѣломъ критики. Когда произведеніе не выдержитъ эстетическаго разбора, оно уже не стоитъ исторической критики — говоритъ Бѣлинскій. И дѣйствительно, если-бы мы взяли какое-либо произведеніе искусства, проникнутое самыми современными,

самыми жизненными идеями, но лишенное печати творчества и вдохновенья, мы убѣдились-бы въ томъ, что и жизненность идей, втиснутыхъ въ уродливую, безжизненную форму, теряетъ свое значенiе и, не затрагивая нашего чувства, не заинтересовываетъ и нашъ умъ. Въ нашемъ очеркѣ мы будемъ руководствоваться выше приведеннымъ принципомъ. Мы разсмотримъ сперва матерiалъ, изъ котораго строитъ свое зданiе г. Коцюбинскiй, познакомимся со способомъ его кладки, а затѣмъ постараемся опредѣлить, какой храмъ возводитъ художникъ, какому Богу молится онъ въ немъ.

I.

Вся психическая жизнь человѣка находится въ непрерывной и причинной связи съ совершенствомъ анатомическаго строенiя его нервной системы. Мiръ, какъ раскрытая книга, лежитъ передъ всѣми живыми существами, но не всякiй можетъ прочесть ее, и не всякiй читающiй ее въ одинаковой степени постигаетъ ея смыслъ. Не говоря уже о дѣтяхъ и людяхъ психически недоразвитыхъ, но и въ сознанiи взрослыхъ, нормальныхъ представителей человѣческаго рода мiръ отражается далеко не тождественно: одни и тѣ-же ощущенiя вызываютъ не однѣ и тѣ-же эмоцiи, не однѣ и тѣ-же мысли. „Врожденная большая чувствительность и возбудимость клѣтокъ, говоритъ проф. Сикорскiй, обезпечиваетъ субъекту быстроту узнаванiя, на подобiе той быстроты, какая наблюдается у генiальныхъ и талантливыхъ людей; она облегчаетъ и сокращаетъ имъ распознаванiе и пониманiе явленiй (чуткость, проницательность поэтовъ, художниковъ, выдающихся ученыхъ“). Эту, часто встрѣчающуюся въ литературѣ мысль подтверждаютъ анатомическiя вскрытiя мозговъ выдающихся людей, доказывающiя, что ассоцiативные центры ихъ развиты въ гораздо большемъ объемѣ и организованы детальнѣе въ сравненiи съ таковыми обыкновенныхъ людей (напр. мозгъ Тургенева, Гельмгольца, Гамбеты). Это преимущество даетъ обладателямъ подобныхъ мозговъ возможность болѣе широкой и полной умственной работы.

Но не одно анатомическое устройство нервной системы и кровеобращенiе мозга имѣетъ огромное влiянiе на ясность и быстроту психическихъ процессовъ. Рѣзкое, напр., малокровiе мозга, обморокъ, вызываетъ потерю сознанiя, прекращенiе всякой психической дѣятельности и т. д. Даже такое возвышенное настрое-

ніе поэта, какъ вдохновенье, имѣетъ своимъ основаніемъ измѣненіе кровеобращенія въ мозгу. Мы не говоримъ, конечно, что измѣненіе кровеобращенія въ мозгу непремѣнно порождаетъ вдохновенье:— у большинства людей оно можетъ ограничиться только головной болью; мы только утверждаемъ, что вдохновенье сопровождается извѣстнымъ измѣненіемъ кровеобращенія, а именно особой гиппереміей мозга, дающей возможность поэту черпать свои образы изъ всѣхъ областей познанья, дарующей особенную силу и яркость его воображенію. Конечно, между гиппереміей мозга, вызывающей патологическія явленія, и гиппереміей, обусловливающей вдохновенное творчество — существовать должна основная разница, но рѣшеніе этого вопроса принадлежитъ спеціалистамъ,— мы же въ данномъ случаѣ хотимъ отмѣтить только тотъ фактъ, что и столь высокій подъемъ психическихъ силъ человѣка находится въ прямой зависимости отъ кровеобращенія мозга.

Такимъ образомъ, врожденное совершенство анатомическаго строенія мозга является первымъ условіемъ для болѣе тонкаго воспріятія внѣшняго міра и болѣе полной и широкой обработки впечатлѣній, является, словомъ, первымъ и главнымъ основаніемъ потенціональной силы творчества, и мы можемъ повторить слова проф. Сикорскаго: „высокая художественность произведенія стоитъ въ полной гармоніи съ идеальной тщательностью физіологической работы мозга поэта".

Нельзя однако на основаніи этихъ словъ полагать, что художественность произведенія является непосредственнымъ слѣдствіемъ совершенства строенія нервной системы поэта, подобно тому какъ теплота является слѣдствіемъ движенія. Человѣческій разумъ не можетъ допустить непосредственнаго перехода матеріи въ мысль, измѣримаго, вѣсомаго въ неизмѣримое, нематеріальное, неподчиненное никакимъ физическимъ законамъ. Надъ этой пропастью въ человѣческомъ познаніи нѣтъ моста и не намъ его возстановлять. Но если для каждаго явленія въ мірѣ познанія существуетъ соотвѣтствующее явленіе въ мірѣ матеріи и наоборотъ, то мы можемъ утверждать, что извѣстное совершенство строенія нервной системы человѣка является непремѣннымъ условіемъ, при которомъ психическая жизнь его можетъ проявиться въ той или иной степени и формѣ.

Итакъ, и талантъ, и творчество, и самое вдохновенье человѣка связано въ большой мѣрѣ съ анатомическимъ и физіологическимъ совершенствомъ его нервной системы. Какія же проявленія человѣческаго духа являются непремѣннымъ слѣдствіемъ

столь тонко организованной нервной системы и обуславливають ту психическую силу, которую мы опредѣляемъ словомъ талантъ?

Безспорно, первыми свойствами человѣческаго духа, обуславливающими существованіе таланта, слѣдуетъ считать способность воспринимать впечатлѣнія и силу, дающую возможность воспроизводить ихъ. Подъ силой воспроизведенія мы разумѣемъ, конечно, не только силу, дающую возможность вызвать съ точностью разъ пережитое впечатлѣніе, но и силу, съ помощью которой мы можемъ вызвать эти впечатлѣнія и на основаніи ихъ составить новыя, быть можетъ никогда и неиспытанныя нами. Какъ бы ни было тонко и вѣрно полученное нами впечатлѣніе внѣшняго міра, этого еще мало: повторяемъ, у писателя-художника должна быть способность воспроизвести его въ своемъ сознаніи, вызвать его и по прошествіи значительнаго времени изъ бездны забвенія и воспроизвести передъ своимъ умственнымъ взоромъ съ такой яркостью, съ какой оно поступило изъ внѣшняго міра. Эта способность основывается на особомъ свойствѣ нашей нервной системы, заключающемся въ томъ, что разъ полученное впечатлѣніе производитъ извѣстную перемѣну въ нашемъ мозгу, оставляетъ въ клѣточкахъ его свой слѣдъ. Способность сохранять этотъ слѣдъ и вызывать его къ дѣйствію по нашему желанію и отличать новое впечатлѣніе отъ пережитаго и называется памятью. Это свойство нервныхъ элементовъ сохранять на долго разъ полученное впечатлѣніе проф. Корсаковъ сравниваетъ съ фосфоресценціей, благодаря которой многія тѣла получаютъ возможность свѣтиться сами, долгое время послѣ того, какъ на нихъ подѣйствовалъ свѣтъ. Безъ памяти немыслима никакая интеллектуальная дѣятельность, тѣмъ болѣе необходима для творчества сильная память. Но память не есть нѣчто абсолютно тождественное для каждаго индивидуума. Память Гоголя, Гамбеты, Эйлера и Моцарта не представляютъ изъ себя тождественныхъ силъ: тождественна въ нихъ будетъ только способность сохранять впечатлѣнія; но тогда какъ память одного жадно ловитъ слуховыя впечатлѣнія, память другого совершенно глуха къ нимъ: она ихъ не воспроизводитъ, а запечатлѣваетъ зрительныя впечатлѣнія и т. д.

Эта разница во впечатлѣніяхъ, преимущественно сохраняемыхъ памятью, соотвѣтствуетъ профессіи или особымъ способностямъ даннаго лица и даетъ намъ память художника, поэта, оратора, ученаго или музыканта. Такимъ образомъ, память каждаго спеціально одареннаго человѣка какъ-бы вылавливаетъ изъ впе-

чатлѣній внѣшняго міра тѣ характерныя стороны, которыя соотвѣтствуютъ наиболѣе развитымъ психическимъ даннымъ извѣстнаго субъекта.

Кромѣ специальной, художественной памяти, вторымъ базисомъ, на который опирается творческая сила литературнаго таланта, является несомнѣнно „непроизвольное вниманіе", вниманіе, независящее отъ нашей сознательной воли. Если-бы для питанія своей памяти художнику приходилось сознательно направлять свое вниманіе на тѣ или иныя стороны жизни, то какъ-бы ни была грандіозна сила ея, запасъ впечатлѣній такого субъекта былъ бы весьма невеликъ. Непроизвольное-же вниманіе, помимо нашего сознанія, подобно моментальной фотографіи, снабженной часовымъ механизмомъ, снимаетъ съ полей внѣшняго міра снимки и запечатлѣваетъ ихъ безпрестанно, безостановочно въ тайникахъ намъ самимъ невѣдомаго безсознательнаго.

Въ предыдущихъ строкахъ мы старались выяснить, что одними изъ главныхъ свойствъ тонко организованной нервной системы художника являются сильная спеціальная память и непроизвольное вниманіе. Безъ содѣйствія этихъ силъ невозможна и высшая, объединяющая работа мысли, но яркость, художественность изображенія находится въ прямой зависимости отъ нихъ. Такимъ образомъ въ самыхъ первыхъ произведеніяхъ художника мы можемъ, безъ сомнѣнія, открыть проблески истиннаго таланта.

Обратимся теперь къ произведеніямъ разбираемаго нами автора.

У Коцюбинскаго есть одинъ небольшой очеркъ „Цвіт яблуні", пріобрѣтающій чрезвычайно важное значеніе въ виду своего психологическаго характера. Писатель рисуетъ намъ моментъ смерти своей единственной любимой дочери (разсказъ ведется отъ перваго лица) и свое настроеніе, вызванное этимъ ужаснымъ событіемъ. На болѣе художественной стороной этого произведенія является то, что, рисуя свое душевное настроеніе, художникъ съ удивительной вѣрностью отмѣчаетъ вмѣстѣ съ тѣмъ параллельную работу своей памяти и непроизвольнаго вниманія, которыя не прекращаютъ своей работы и въ эту ужасную минуту. Отецъ убитъ горемъ. Вотъ что говоритъ онъ о себѣ. „Я хожу по своєму кабинеті, хожу вже третю безсонну ніч, чуткий, як настроєна арфа, що гучить струнами од кожного руху повітря. Мені дивно, що я усе помічаю, хоч горе забрало мене цілком, полонило." Сознаніе художника захвачено страшнымъ горемъ, а

память все работаетъ! И какъ она самостоятельно работаетъ,— видно изъ нижеслѣдующихъ строкъ. Отецъ стоитъ у постели уже умирающаго ребенка. „Я бачу скляний уже погляд на-пів закритих очей, а *мої очі, мій мозок жадібно ловлять усі деталі страшного моменту і все записують.* Щоб не забути, щоб нічого не забути ні тих ребер, що з останнім диханиям то пидіймають, то опускають рядно: ні тих мертвих уже, золотих кучерів, розсипанних по подушці, ані теплого запаху холодіючого тіла, що виповняє хату." „Хтось мені говорить про се, хтось другий, що сидить в мені. Я знаю, що то він дивиться моїми очима, що то він ненажерливою памятью письменника всичує в себе всю цю картину смерті на світанню життя. (129) Ох, як мені гидко, як мені страшно, як ця свідомість ранить моє батьківске серце!" И далѣе, отецъ не выдержавшій перваго зрѣлища, убѣжалъ въ садъ, и вотъ, вернувшись, въ первой-же комнатѣ наталкивается онъ на столъ, на которомъ положили уже убранное къ смерти дитя его. Прикованный страшнымъ зрѣлищемъ, онъ останавливается у стола, не отрывая глазъ отъ дорогого маленькаго „безвладнаго" тѣльца. „А моя памьять, продолжаетъ авторъ, той нерозлучний секретарь мій вже записує і цю безвладність тіла, серед цвіту яблуні, і гру світла на посинілих лицях, і мій дивний настрій. Я знаю, на що ти записуєш усе те, моя мучителько! Воно здастся тобі колись як матеріал!" Все записываетъ память художника: и образъ, и мысль, пробуждаемую страшной картиной, и новизну въ первый разъ переживаемаго настроенія. Трудно было бы опредѣлить болѣе точно самостоятельную работу памяти и непроизвольнаго вниманія въ душѣ художника. Даже въ тѣ минуты, когда она приноситъ ему душевную муку, когда онъ употребляетъ всѣ силы, чтобы удержать ее,—онъ не въ силахъ сдѣлать это. C'est plus fort que lui, какъ говорятъ французы. И это выраженіе какъ нельзя болѣе подходитъ въ данномъ случаѣ. Въ одномъ изъ романовъ Гонкуровъ, а именно „Жюльеттѣ Фаустенъ", мы находимъ также интересную подробность, показывающую намъ, съ какой неослабѣвающей энергіей работаетъ безостановочно непроизвольное вниманіе художника. Жюльетта Фаустенъ, извѣстная артистка французскаго театра, присутствуетъ при агоніи своего обожаемаго возлюбленнаго. Сердце ея растерзано горемъ, она жадно слѣдитъ за послѣдними искрами жизни несчастнаго. Лице его уже искажаетъ предсмертная судорга, но вдругъ онъ открываетъ глаза и въ ужасѣ вскрикиваетъ.—Всѣ мускулы лица Жюльетты повторяютъ тѣ-же гримасы, которыя искажаютъ его лицо. Все это продѣлала Жюльетта без-

сознательно: наклонность къ подражанію, составляющая зародышъ сценическаго таланта, работала самостоятельно и въ ту минуту, когда душа была убита горемъ. Сила творчества подавляетъ силу воли художника.

Приведенный нами выше разсказъ „Цвіт яблуні“ - относится къ последнимъ произведеніямъ Коцюбинскаго; такого-же рода психологическій матеріалъ даетъ намъ одинъ изъ первыхъ его очерковъ — „На крилах пісні“. Память художника не только воспроизводитъ образы, даруемые жизнью, но и образы, порождаемые словами. Случайно брошенное слово часто образомъ своимъ, какъ огненной искрой, зажигаетъ все воображеніе художника и является толчкомъ къ творчеству. Такое вліяніе слова на чуткое воображеніе художника прекрасно охарактеризовано въ этомъ небольшомъ разсказѣ Коцюбинскаго. Авторъ (разсказъ ведется отъ лица автора), гуляя по степямъ бессарабскимъ, заходитъ въ шалашъ, въ которомъ укрылись отъ дождя наши украинскіе рабочіе. Они поютъ пѣсню о путешествіи чумаковъ въ Крымъ за солью, и подъ звуки этой пѣсни передъ глазами автора рисуется цѣлая эпопея чумацкой жизни. „Не знаю чи то з усіма так діется, чи то лише зо мною,—говоритъ авторъ,—але згуки пісні, що торкалися мого вуха, лягали перед очима фарбами, малювали мені з дивною яскравістью цілі образи. Я перелітав на крилах пісні в давно минуле, я жив у минулому, я бачив, чув з тріпотінням сердечним, відчував смуток, радість, та всі періпетії тих почувань“. „Пісня замовкла,—кончаетъ Коцюбинскій свой разсказъ, — але я був ще в степу, бачив червоне проміня пожежи, бачив чумацький табор з чорними мажами, з крівавим бойовищем, з чумаками, гордими перемогою своєю, й до вуха мого ніби долітав рик волів, сполоханих нічною колотнечою“. И все это породила пѣсня: сплетеніе словъ и музыкальныхъ звуковъ. „Ну щоб здавалося слова? Слова та голос—більш нічого... А серце рветея, ожива, як їх почує,“ какъ говоритъ Шевченко.

Эти-то слова, которыя быть можетъ, въ душѣ каждаго породили бы лишь смутное чувство тоски или навѣяли-бы тихое раздумье, —въ воображеніи художника вызываютъ цѣлый рядъ живыхъ, прекрасныхъ образовъ, цѣлый разсказъ, трепещущій жизненной правдой. Въ этомъ сказывается, по всей вѣроятности, и особенность воспріятія словъ, свойственная художникамъ, и заключающаяся въ томъ, что художникъ слова какъ бы выдавливаетъ изъ каждаго слова его внутреннюю форму, чувственный образъ, заключающійся въ немъ.

Но главнымъ образомъ это основывается, конечно, на способности художника *переживать* не только свой собственный творческій замыселъ, а и все то, что говорить о людяхъ, о жизни, о природѣ. Слова пѣсни, чужія слова приводятъ поэта въ такое возбужденное состояніе, что онъ не только видитъ всѣ событія, о которыхъ говоритъ пѣсня, онъ переживаетъ ихъ; онъ переживаетъ каждый оттѣнокъ чувства героевъ, вызванныхъ къ жизни его собственной фантазіей. Такъ безконечно чутко воображеніе поэта.

Немногочисленными строками, приведенными нами выше, Коцюбинскій безсознательно показалъ намъ, что онъ обладаетъ однимъ изъ могущественнѣйшихъ свойствъ таланта, гарантирующихъ силу и яркость творчества—а, именно, способностью переживать свои произведенія.

Итакъ, на основаніи приведенныхъ нами выдержекъ, имѣющихъ автобіографическій характеръ, мы можемъ заключить, что разбираемый нами писатель отличается большой силой непроизвольнаго вниманія, художественной памятью, чуткимъ воображеніемъ и способностью переживать всѣмъ своимъ существомъ образы и мысли, зарождающіеся въ его мозгу,—словомъ, всѣми качествами, составляющими базисъ таланта.

Но правъ-ли авторъ въ собственной характеристикѣ?

II.

Всякое лирическое произведеніе только тогда сильно, только тогда заражаетъ читателя, когда оно въ дѣйствительности пережито авторомъ. Произведеніе беллетристическое, заключающее въ себѣ лирическій и вообще психологическій матеріалъ, естественно должно отвѣчать этому же требованію. Но лирическіе элементы соединены въ произведеніи беллетристическомъ въ большой мѣрѣ съ элементомъ эпическимъ, требующимъ только глубокаго, спокойнаго созерцанія.

Начнемъ свой разборъ съ этого второго элемента беллетристическихъ произведеній.

Если писатель обладаетъ въ дѣйствительности большой силой впечатлѣнія и здоровой художественной памятью, то всѣ впечатлѣнія внѣшняго міра,— какъ образы, такъ и чувства человѣческія, проявляемыя во внѣ, —должны отразиться въ его творчествѣ съ такой-же яркостью, съ какой они были проявлены во внѣшнемъ мірѣ. Яркость изображенія является непремѣннымъ

свойствомъ истиннаго таланта. Многіе писатели указываютъ намъ сами на эту характерную черту ихъ воспроизводительной способности. Короленко, напр., говоритъ о себѣ: „когда я что-либо описываю, ясно вижу всю картину. Однажды, работая надъ очерками Сибири, я вдругъ замѣтилъ, что пересталъ писать и рисую перомъ тотъ пейзажъ, о которомъ шла рѣчь“, и т д.

Яркость описанія будетъ зависѣть, конечно, отъ вѣрности дѣйствительности и, главное, отъ типичности изображенія.

Передать полученное впечатлѣніе вѣрно дѣйствительности можетъ только человѣкъ, обладающій здоровой памятью. Существуетъ много лицъ весьма впечатлительныхъ, въ передачѣ которыхъ дѣйствительность, пережитая ими,—при самомъ ихъ искреннемъ желаніи оставаться рабски вѣрными полученному впечатлѣнію,—принимаетъ самыя чудовищныя, небывалыя формы. Къ разряду подобныхъ лицъ относятся, безъ сомнѣнія, люди, страдающіе истеріей и другими нервными болѣзнями. Быть можетъ, многія сверхъ-естественныя формы литературныхъ произведеній, окрещенныхъ широкой публикой однимъ общимъ именемъ декаденства, объясняются этимъ простымъ, физическимъ недугомъ ихъ авторовъ. Вотъ почему мы имѣемъ на ряду съ здоровымъ и больное творчество.

Съ другой стороны, можно и вполнѣ вѣрно передать полученныя впечатлѣнія, и они не заставятъ третье лицо почувствовать дѣйствительность передаваемыхъ сценъ или картинъ. Зависѣть это будетъ отъ того, что субъектъ, передающій намъ тѣ или другія, полученныя имъ, впечатлѣнія, хотя и передастъ ихъ вѣрно, но при передачѣ своей запомнитъ массу мелочей, деталей, а забудетъ или упуститъ самое типичное, именно то, что давало интенсивность данному впечатлѣнію. Обыкновенный человѣкъ прекрасно воспринимаетъ и различаетъ всѣ явленія и образы внѣшняго міра,—талантъ не только различаетъ ихъ, но онъ угадываетъ, въ чемъ именно заключается ихъ коренная особенность, и потому, воспроизводя ихъ путемъ своего творчества, онъ воспроизводитъ именно эти существенные, коренные признаки, и мы, сталкиваясь съ ними, тотчасъ же узнаемъ тѣ типичные признаки явленій, которые производили на насъ извѣстное впечатлѣніе въ соотвѣтствующихъ явленіяхъ жизни. Вотъ почему истинный талантъ не нуждается въ многословіи: ему достаточно намѣтить двѣ—три типичныя черты, и передъ нами встаетъ весь рисунокъ. Возьмемъ, напр., видъ неба. Небо, какъ извѣстно, имѣетъ, сообразно временамъ года, различные оттѣнки; разница

эта знакома всѣмъ, хотя, быть можетъ, не всякій улавливаетъ сущность ея. Вотъ почему, глядя на иную картину, мы говоримъ: „картина хороша, но это совсѣмъ не весеннее небо“, хотя въ картинѣ будутъ участвовать всѣ традиціонные аттрибуты весны; глядя-же на зимній пейзажъ, мы можемъ сказать: небо слишкомъ тепло, и т. д. Мы чувствуемъ ошибку художника, но въ чемъ заключается его промахъ, — не можемъ сказать. А между тѣмъ въ живописи существуетъ цѣлая гамма теплыхъ и холодныхъ тоновъ, при помощи которыхъ художники придаютъ небу желаемый тонъ. Художникъ слова, не-знакомый съ *теоріей красокъ*, описывая зимнее небо, не забудетъ его холодный зеленоватый горизонтъ, а говоря о лѣтнемъ небѣ, онъ упомянетъ о мягкой фіолетовой дали.

Обратимся къ разбираемому нами автору.

Коцюбинскій любитъ описывать картины природы и умѣетъ это дѣлать. Природа въ его словѣ жива, какъ въ моментѣ, такъ и въ дѣйствіи. Мало того, онъ умѣетъ заставить насъ почувствовать каждый моментъ жизни природы.

Остановимся хотя-бы на картинахъ весны.

Должно быть, нѣтъ такого писателя, который не описывалъ-бы картинъ весенней природы, и потому въ такихъ описаніяхъ чрезвычайно легко впасть въ банальный тонъ,—у Коцюбинскаго нѣтъ и тѣни банальности, нѣтъ ни одного чужого, избитаго или вымученнаго сравненія, онъ пишетъ такъ просто и вмѣстѣ съ тѣмъ такъ образно, какъ будто бы просто подводитъ читателя къ открытому окну. Приведемъ два-три отрывка подобныхъ описаній. „Раіса задивилась, як курився над землею, немов дим, білий пісок і пеленою закривав далеку смугу чорного бору. Чепурні берези маяли на вітрі, як русалки зеленими косами, кострубаті й присадкуваті верби з обох боків дороги міцно чиплялися оголеним корінням за землю, немов хижий птах загнав пазурі у здобич. Було, не вважаючи на травень, душно, як у літку. По гарячому небові повзли довгі й білі, як павутиння, хмарки, а на заході вставало щось грізне і росло, і сварилось далеким гуркотомъ.“ (стр. 44).

Кто когда-либо видѣлъ эти круглыя вербы, усѣвшіяся по сторонамъ окопаной дороги, тотъ сейчасъ замѣтитъ, что сравненіе ихъ съ хищной птицей, запустившей когти въ добычу, чрезвычайно образно и мѣтко. Также *колоритна* вся картина: этотъ бѣлый песокъ, закрывающій полосу далекаго чорнаго бора, и горячее небо, съ ползущими по немъ тонкими, какъ паутина, бѣлыми облачками, — все полно свѣта и весенняго тепла.

Возьмемъ еще другой весенній моментъ, моментъ первой весны. „Весняний вітер стиха віяв над виноградниками і охоложував зігрітих працею робітників. Вохка земля мліла въ гарячому золоті сонячного проміння, вільна від тіней і холодків. Голі дерева немов курились сизозеленим димом, щось, наче мрія про роскішну літню одіж, обгортало їх сповнені соком віти. Скрізь було так багато світла й радости, так виразно відчувався трепетний віддих поновленної землі, повітря було таке пьяне і повне щебетання, що мимохіть бажалось руху, крику, реготу.“ Какъ типична эта картина! Какой существенный признакъ весенней земли приводитъ авторъ! Она была свободна отъ всякихъ тѣней, и поэтому въ воображеніи своемъ поэтъ придаетъ ей свойство одушевленнаго существа, какъ будто сознательно сбросила она съ себя всѣ одежды и нѣжилась въ горячемъ золотѣ солнечныхъ лучей. Голыя деревья точно дымились сизо-зеленымъ дымомъ, словно мечта какая то окружала ихъ наполненныя сокомъ вѣтви. И это сравненіе не только передаетъ удивительно вѣрно зрительный образъ весеннихъ деревьевъ, но оно захватываетъ въ себя и то душевное настроеніе, какое вызываютъ они человѣкѣ. Смутный приливъ творческой силы, ощущаемый во всей природѣ, передается и человѣку. Такъ-же вѣрно схвачено и то настроеніе, какое невольно охватываетъ весной всякаго здороваго, спокойнаго душей, человѣка: невольная жажда движенія, крика, смѣха, объясняемая, по всей вѣроятности, возбуждающимъ дѣйствіемъ весенняго воздуха на нашъ организмъ.

Остановимся еще на одной маленькой картинкѣ весенняго утра въ саду. „Вишня була вся в цвіту, як букет. Ми держались за руки, підняли до гори голови і слухали, як грають в цвіту бджоли. Крізь білий цвіт виднілось синє небо, а на травиці гралось весняне сонце“. Этотъ рисунокъ такъ-же легокъ и прозраченъ, какъ легки и прозрачны абрисы весенняго дня. Въ немногихъ строкахъ собрано снова все самое типичное для даннаго момента.

Попробуемъ расчленить всѣ эти образы.

Цвѣтущее вишневое дерево, дѣйствительно, видомъ своимъ болѣе всего напоминаетъ букетъ цвѣтовъ. Изъ всѣхъ звуковъ весенняго утра авторомъ приводятся самые типичные для даннаго момента: жужжаніе пчелъ, копошащихся въ цвѣту. Далѣе авторъ говоритъ: „Крізь білий цвіт виднілось синє небо, а на травиці гралось весняне сонце“, и этими двумя фразами вполнѣ дорисовываетъ картину. Представьте себѣ, что мы стоимъ лѣтомъ подъ деревомъ, — тогда эти черты совершенно немыслимы:

они возможны и необходимы только для даннаго момента. Сквозь густую листву, покрывающую деревья лѣтомъ, нельзя было-бы видѣть небо, развѣ небольшіе клочки его. Далѣе, — поразило-ли бы насъ такъ своей синевой небо лѣтомъ, какъ и весной? Никогда небо не глядитъ такъ ярко, какъ сквозь чистый весенній воздухъ, еще лишенный паровъ и мглы, порождаемыхъ жаромъ лѣтняго дня; бѣлый же цвѣтъ вишенъ, яблонь, грушъ еще болѣе подчеркиваетъ синеву небесъ. И наконецъ, заключительная фраза— „на травиці гралось весняне сонце“, — она удивительно ярка. Почему?

Авторъ говоритъ — „гралось.“ Въ чемъ-же проявлялась эта игра солнечныхъ лучей? Въ быстромъ перебѣганіи легкихъ тѣней, отбрасываемыхъ лишенными листьевъ вѣтвями и округленными гроздями цвѣтовъ. Солнечные лучи свободно лились сквозь прозрачную корону деревца на зеленую травку, вѣтеръ свободно схватывалъ его вплоть до самаго ствола, и отъ малѣйшаго дыханья вѣтра трепетали тонкіе лепестки цвѣтовъ, а отъ ихъ трепета перебѣгали легчайшіе абрисы тѣней, упавшихъ на залитую солнцемъ траву. Эта быстрая смѣна тѣневыхъ узоровъ на залитомъ солнцемъ фонѣ и породила въ представленіи автора образъ беззаботной и веселой дѣтской игры. Возможна-ли подобная картина лѣтомъ, осенью или зимой?

Лѣтомъ густая корона дерева отбрасываетъ у подножья его почти сплошную тѣнь; лучи солнца, прорвавшіеся сквозь этотъ зеленый сводъ, падаютъ отдѣльными свѣтлыми бликами. Если легкій вѣтерокъ и колеблетъ верхніе листья деревьевъ, то нижніе, по большей части, остаются неподвижны, и потому свѣтъ и тѣни не мѣняются такъ быстро, легко и непрерывно, какъ подъ весеннимъ деревцомъ. Они мѣняются отъ передвиженія солнца и отъ порывовъ болѣе сильнаго вѣтра, и потому не могутъ вызвать образа легкой, беззаботной, дѣтской игры. Осенью и зимой хотя вѣтви деревьевъ и обнажены отъ листьевъ, но ихъ длинныя, прямыя тѣни, не смягченныя округленными очертаніями группъ цвѣтовъ, образуютъ у подножья дерева слишкомъ прямолинейную сѣть, притомъ-же, хотя и обнаженныя отъ листьевъ, вѣтви не могутъ такъ легко и безпрерывно колебаться, какъ лепестки цвѣтовъ, а потому опять таки мы не можемъ наблюдать у подножья дерева такой безпрерывной смѣны солнечнаго свѣта и легкихъ прозрачныхъ тѣней. Такимъ образомъ мы видимъ, что приведенная выше картинка можетъ относиться только къ веснѣ, къ тому именно моменту, который изображенъ авто-

ромъ. Но сколько словъ пришлось намъ потратить, чтобы уяснить себѣ, что только этимъ образомъ можно было передать типичную черту подобной картины, и какъ мало словъ понадобилось автору, чтобы воскресить передъ нами этотъ радостный моментъ.

Еще рельефнѣе выступаетъ художественность, типичность описаній Коцюбинскаго при сравненіи одного момента, описаннаго имъ въ различныя времена года. Возьмемъ напр., ночь и посмотримъ, какъ она вырисовывается у него въ разныя поры года.

Вотъ лѣтняя ночь.

„Була чудова майова ніч. На вулиці було темно, аж чорно. Крізь чорну баню верховіття де-не-де продерся срібний промінь місяця і ліг на чорну землю срібною плямою. Вийшовши з вулички, Гнат неначе впірнув у море білого світла. Те біле, трохи блакітне світло, тихо лилось з гори, зачарована земля неначе купалась в фантастичному сяєві... по сріблястій землі лягли тіні... Тихо... і земля, и вода, і повітря — все поснуло...“ (259).

И вотъ зимняя ночь, тоже лунная.

„Місяц вже зійшов. На снігу блищали зорі, немов посипались з неба. Контури різкі. Дерева, будинки, тіні — такі тверді, мов висічені з мармура, дивно спокійні, дивно міцні. Блакітне світло гостре, колюче, немов замерзло.“ Если отбросить одну фразу во второмъ отрывкѣ, а именно — фразу, говорящую о звѣздахъ, сверкавшихъ на снѣгу, — то въ обоихъ описаніяхъ участвуютъ однѣ и тѣ-же элементы: контуры земли, деревьевъ и домовъ, тѣни и лунное сіянье, — признаки, равно примѣнимые ко всѣмъ ночамъ, и вотъ этими, казалось-бы, совершенно общими признаками, авторъ вызываетъ художественный эффектъ, и не глядя на землю, мы видимъ фразу, что въ первомъ случаѣ описывается лѣтняя, во второмъ зимняя ночь.

Начнемъ сравненіе съ описанія луннаго свѣта.

Въ первомъ случаѣ авторъ говоритъ: „Те біле, трохи блакітне світло тихо лилось з гори, і зачарована земля, неначе купалась в фантастичному сяєві.“ Во второмъ: — „Блакітне світло гостре, колюче, неначе замерзло.“ Эта разница въ характерѣ луннаго свѣта вполнѣ вѣрна. Но можетъ быть насъ обманываетъ наше воображеніе? Отъ какихъ реальныхъ причинъ можетъ зависѣть такая разница въ характерѣ луннаго свѣта? Почему въ первомъ случаѣ авторъ называетъ его — бѣлымъ *слегка голубоватымъ* фантастическимъ сіяньемъ, а во второмъ—*голубымъ*, острымъ, колючимъ?

Несомнѣнное присутствіе извѣстной доли паровъ въ лѣтнемъ воздухѣ придаетъ свѣту луны бѣловатый оттѣнокъ, тогда какъ въ ясную, холодную зимнюю ночь воздухъ совершенно лишенъ паровъ. Кромѣ того, лѣтомъ темная, шероховатая поверхность земли поглощаетъ свѣтъ луны и потому ослабляетъ его интенсивность, тогда какъ зимой гладкая, снѣжная поверхность земли отражаетъ отъ себя лунные лучи и, благодаря этому рефлексу, и, вообще, болѣе свѣтлому общему фону, свѣтъ луны кажется такимъ рѣзкимъ, такимъ интенсивно голубымъ. Далѣе, — лѣтній лунный свѣтъ представляется автору фантастичнымъ, а зимній — острымъ, колючимъ. Гдѣ все ясно, все рѣзко опредѣлено, тамъ нѣтъ мѣста фантастичности. Фантастичность предполагаетъ въ себѣ присутствіе чего-то туманнаго, не вполнѣ опредѣленнаго, дающаго просторъ всякаго рода предположеніямъ. Поэтому естественно, что какъ солнечный свѣтъ, такъ и острый лунный свѣтъ холодной, зимней ночи, не могутъ породить впечатлѣнія чего-то фантастическаго. Воздухъ, насыщенный парами, а можетъ быть и мельчайшими частями пыли, разсѣиваетъ свѣтъ, придаетъ ему мягкій, туманный и, если можно такъ выразиться, — волнистый оттѣнокъ.

Представимъ себѣ зимнюю ночь, туманную, деревья покрытыя пушистымъ инеемъ — и мы сразу получимъ фантастическую картину, и свѣтъ луны уже не будетъ голубой, колючій, острый, а какъ прекрасно опредѣлилъ его Пушкинъ, онъ будетъ — „печальный“. Печальнымъ кажется онъ поэту потому, что онъ лишенъ яркости и рѣзкости, — онъ тусклый.

Тѣни и полутѣни играютъ также немаловажную роль въ опредѣленіи свѣта. Въ лѣтней ночи Коцюбинскій говоритъ такъ: „По срібнистій землі лягли довгі чорні тіни;[1]) въ зимней же ночи контуры кажутся ему „різкими“, деревья, дома, тѣни—словно высѣченными изъ мрамора. Почему контуры видимыхъ предметовъ и тѣней кажутся автору такими рѣзкими? Весьма просто — тѣни зимней ночи падаютъ на блестящій и гладкій снѣжный покровъ,

---

[1]) Слѣдуетъ замѣтить, что выраженіе „чорний“, употребленное авторомъ, для опредѣленія тѣни, крайне неудачно и вызываетъ въ нашемъ преставленіи не образъ тѣней, а образъ разлитаго чернила или чорныхъ листовъ будто наклеенныхъ на землю. Всякая тѣнь заключаетъ въ себѣ свѣтъ, а потому и не можетъ представляться намъ въ видѣ какого-то непроницаемаго тѣла, поглощающаго всѣ лучи. Тѣнь можетъ быть глубокой, густой, темной, но отнюдь не чорной.

естественно, что контрастъ между гладкой, бѣлой поверхностью и тѣнью придаетъ контурамъ ея значительную рѣзкость. Между тѣмъ лѣтней ночью тѣни стелются по темной шероховатой поверхности земли, и этотъ темный фонъ смягчаетъ рѣзкую границу свѣта и тѣней. Кромѣ того, округлые контуры деревьевъ, глубокая тьма широкихъ тѣней, пронизанная въ разныхъ мѣстахъ лунными лучами, порождаютъ также впечатлѣніе чего-то таинственнаго, фантастическаго, тогда какъ тѣни зимнихъ деревьевъ преимущественно рѣзки, прямолинейны и представляютъ изъ себя только прозрачную сѣть пересѣченныхъ линій.

Такимъ образомъ, мы видимъ, что существенный признакъ зимней лунной ночи и лѣтней лунной ночи вполнѣ вѣрно и типично переданы авторомъ.

Вотъ еще двѣ ночи — весенняя и осенняя, обѣ темныя, беззвѣздныя.

„Вона відчиняє вікно своєї хати. Ціле море дерев у цвіту. Мягкими, чорними хвилями котится навкруги. Спить містечко, як купа чорних скель. Ні звука, ні блика під хмарним небом. Тільки запахи душать груди, та тріпочется отдаль глухе калатало, немов перебої серця незримого велетня.“ И вотъ осенняя ночь. „Густа мряка чорним запиналом єдпала з небом спалену сонцем полонину. У долині на виднокрузі сіріло щось широкою смугою і розпливалось у пітьмі. То був Дунай.“ (140)

Обѣ эти ночи туманны, беззвѣздны, беззвучны. Но въ первомъ случаѣ читатель сразу чувствуетъ нѣжную теплоту туманной весенней ночи. Темное небо... воздухъ, переполненный сладкимъ ароматомъ цвѣтовъ, порождающимъ какую-то смутную тоску и тревогу въ сердцѣ. Первая-же фраза второго описанія сразу вызываетъ въ нашемъ воображеніи суровый, мрачный образъ безпросвѣтной осенней ночи. Эти двѣ фразы, составляющія во второмъ случаѣ все описаніе, удивительно художественны еще и тѣмъ, что настроеніемъ своимъ вызываютъ у читателя сразу представленіе огромнаго пустого пространства, обширнаго поля или степи. Художникъ намѣчаетъ только три черты: вверху — небо, внизу —сожженную солнцемъ полоныну, и сѣрѣющую въ глубинѣ полосу рѣки. Небо и землю соединяла чорная завѣса сырой мглы. Эти три черты сразу вызываютъ въ нашемъ воображеніи образъ огромной высоты пролета между небомъ и землей. Авторъ заставляетъ насъ смотрѣть съ такой высоты, съ которой исчезаютъ всѣ мелкія подробности картины. Если-бы онъ упомянулъ еще о какихъ нибудь мелкихъ чертахъ, о виднѣющихся

гдѣ нибудь селахъ, или групахъ деревьевъ.--впечатлѣніе было-бы разбито и нарушено.

Подобное же описаніе, дающее одной фразой впечатлѣніе необъятнаго пространства, находимъ мы въ романѣ Гонкуровъ— „Жюльетъ Фаустенъ“: -- „Между звѣздными небомъ и фосфорическимъ моремъ висѣла темная ночь,“ пишутъ большіе художники слова и этими немногими чертами вызываютъ въ нашемъ воображеніи грандіозную картину.

Вообще Коцюбинскій, подобно всѣмъ истиннымъ художникамъ слова, обладаетъ счастливой манерой одной двумя чертами вызвать въ нашемъ воображеніи цѣлую картину, Вотъ, напр., картинка, состоящая всего изъ двухъ чертъ: „Коли сонце погідно сідало, церква здавалась рожевою, а верпечки дерев золотими“,— и образъ мирнаго лѣтняго вечера передъ нами.

Приведемъ еще два, три примѣра для уясненія художественной манеры письма разбираемаго автора. Полдень въ нашихъ мѣстахъ и полдень въ Крыму. „Сонце стояло середь неба і страшенно пекло. Над зеленими нивами тремтіло гараче повітря, неначе хто тряс перед очима блескучим серпанком. Хвилі світла лились з неба, і гарні тіні десь посчезли, неначе сояшне сяйво загнало їх у землю“. И вотъ другой полдень, -- полдень въ Крыму.

„Круг неї тиша і мертвота, як на землі, так і на небі. Сонце стоїть високо, роспечена земля пашить кожною грудочкою, кожним камінчиком. Рівний, гарячий, мов з велетенськоі печи, дух іде від землі з неба, з моря, од сірих камъяних громад Яйлы. Блідий широколистий тютюн насичує повітря наркотичною парою. В самому повітрі розлита нуда; про нуду тихо дзюрчить струмок по камінчиках подвірря: од нуди скаче на ланцюгу старий пес, і глухо побрязкуючи залізом, хрипливим голосом скаржится небові: — алла! алла! алла! Одинока жаба вилізла з калабатини і зрідка меланхолійно кумкає. На темних лапатолистих фігах завзято, мов сотні тріскачок, до одуру, до самозабуття тріщать цікади. А про те—тихо, а про те—нудно од тих одноманітних згуків“ (303).

Первая картина, не смотря на жаръ, дышетъ бодростью, — вторая-же, отъ первой до послѣдней строки, говоритъ намъ, о разслабляющемъ жарѣ, о лѣнивой скукѣ, вѣющей отъ всей, истомленной жаромъ природы.

Вотъ еще двѣ картины, — разсвѣтъ въ полѣ и разсвѣтъ въ степи.

„Світало. На блідому небі ясно горіла зірниця. Колосисте море синіло під росою в тмяному світлі. Од свіжого подиху ранку злегка тремтіли жита. З румъяного сходу линуло світло й мягкими хвилями розпливалось поміж небом і землею. Над полем у високости співали вже жайворонки".

И вотъ разсвѣтъ, въ степи.

„Широкий, необмежний, незайманний степ. Передранішній вітер злегка хвилює тирсу. Бліде небо мигтить зірками по блакиті, що оповила степову далечінь. У синьому тумані ледве мріють могили. Чорніють здалеку лози. Межи небом і землею якась таємна змова. Чи то вони чаклують у двох, чи що, бо якоюсь таємницею віє від них, чарами віє від того необмежного синього простору". (421)

Одинъ моментъ, но какъ разно выраженъ онъ въ этихъ двухъ прелестныхъ картинахъ. Какъ вводитъ насъ авторъ въ то настроеніе, какое вызываетъ видъ степи на разсвѣтѣ. Каждое слово въ этомъ описаніи постепенно пробуждаетъ въ нашей душѣ чувство чего-то таинственнаго, и мы начинаемъ чувствовать вмѣстѣ съ авторомъ, что въ миганіи этого свѣтлаго предразсвѣтнаго неба и въ молчаніи необъятной синѣющей мглою степи чуется какая-то тайна, какой-то заговоръ.

Мы говорили выше, что Коцюбинскій не только умѣетъ мастерски писать картины природы, но онъ вселяетъ душу въ каждый свой мазокъ; онъ заставляетъ и насъ переживать настроенія и чувства, пробуждаемыя тѣмъ или инымъ моментомъ жизни природы.

Не только потрясающія, величественныя явленія природы, но и самыя обычныя картины, кромѣ извѣстнаго зрительнаго образа, запечатлѣваемаго въ нашей душѣ, порождаютъ и извѣстное чувство, настроеніе. Поэты, подобно музыкантамъ и живописцамъ, склонны уходить въ ощущенія.[1]) И тогда какъ, напр., для ученаго (наблюдателя, естествоиспытателя) ощущенія имѣютъ значеніе только въ томъ случаѣ, если ихъ можно узнавать и классифицировать,—для поэта они цѣнны тѣмъ, что будятъ его чувство, порождаютъ извѣстныя настроенія. Вотъ почему мы полагаемъ, что способность чувствовать природу развита у поэтовъ больше, чѣмъ у другихъ людей. Возьмемъ, напримѣръ, извѣстное стихотвореніе Шевченка—Тополя.

---

[1]) Гефдингъ. Очерки Психологіи. 147.

По діброві вітер віє,
Гуляє, по полю,
Край дороги гне тополю
До самого долу.
Стан високий, лист широкий
На що зеленіє?
Кругом поле, як те море
Далеко синіє.

Кажется, самая заурядная картина украинской природы, а между тѣмъ она будитъ грусть въ душѣ поэта. „Чумак іде, подивится, та й голову схилить", пишетъ Шевченко и такимъ образомъ влагаетъ въ серце чумака ту грусть, которую будитъ въ его сердцѣ образъ одинокой тополи.

Все то-же одухотвореніе природы, та-же инстинктивная жажда единства міровой матеріи. Поэтъ снимаетъ нить съ веретена природы и тчетъ изъ нея волшебную ткань.

Уже по приведеннымъ выше отрывкамъ видно, что Коцюбинскому свойственна и эта черта поэтическаго творчества, но возьмемъ еще два—три примѣра, чтобы показать, какъ умѣетъ Коцюбинскій сообщать и читателю настроеніе, вызываемое той или иной картиной природы.

„Далеки поля рожевіли. З низин летіли в село буслп і поблискували білими крилами. Весняний вечір навівав думи".

Какія думы? Читатель чувствуетъ, что эти думы были изъ разряда тѣхъ думъ, которыя авторъ въ другомъ мѣстѣ такъ мѣтко назвалъ „солодким сумом".

А вотъ осенняя картина, хватающая за сердце.

„Ідуть доші холодні; осінні тумани клубочатся в горі і спускають на землю мокрі коси. Пливе у сірі безвисті нудьга, пливе безнадія і стиха хлюпає сум. Плачуть голі дерева, плачуть соломъяні стріхи, вмивается слезами убога земля і не знає, коли осміхнется. Сірі дні зміняють темниї ночи. Де небо? Де сонце? Міріади дрібних крапель, мов вмерлі надії, що знялись занадто високо, спадають до долу і пливуть змішані з землею брудними патьоками. Нема простору, нема розваги. Чорні думи, горе серця крутятся тут над головою, висять хмарами, котятся туманом і чуєшь над собою тихе ридання немов над вмерлим." Это уже чистая поэзія въ прозѣ.

Насколько жива природа въ описаніяхъ Коцюбинскаго въ моментѣ, настолько-же жива она и въ дѣйствіи. Въ подтвер-

жденіе нашихъ словъ мы приведемъ два отрывка: описаніе бури на морѣ и грозы.

„Море де далі втрачало спокій. Чайки знімались з одиноких берегових скель, припадали грудима до хвилі і плакали над морем. Море стемнилось, зміцнилось. Дрібні хвилі зливались до купи і, мов брилі зеленкуватого скла, непомітно підкрадались до берега, падали на пісок і розбивались на білу піну. Вода при березі починала каламутніти і жовкнути. Разом з піском хвиля викидала з дна моря на берег каміння і, тікаючи назад, волікла їх по дні з таким гуркотом, наче там щось велике скриготало зубами і гарчало... Тим часом море йшло. Монотонно ритмичний гомін хвиль перейшов у бухання, спочатку глухе, як важке сапання, а далі сильне й коротке, як постріл гармати. На небі сірим павутинням снувались хмари. Розгойдане море, вже брудне й темне, наскакувало на берег і покривало скелі, по яких потому стікали патьоки брудної, зпіненої води.“ Дальше буря разыгрывается все больше. „Над берегом висів вже солоний туман од дрібних бризків. Каламутне море скаженіло. Уже не хвилі, а буруни вставали на морі, високі, сердиті, з білими гребнями, од яких з лускутом одривались довгі китиці піни і злітали до гори“[1]).

Изъ приведеннаго нами отрывка видно, съ какой художественной послѣдовательностью воспроизведены всѣ мгновенья аффекта величественной стихіи. Здѣсь, какъ и въ природѣ, одинъ образъ объясняетъ предыдущій и порождаетъ слѣдующій. Нѣтъ ни одного лишняго слова; фразы коротки, просты, нѣтъ даже величественныхъ уподобленій, а картина, вызываемая авторомъ, величава и грозна.

Вотъ еще одинъ отрывокъ описаній подобнаго рода,—гроза. „Після завзятої спеки якось швидко смерклося і запав морок. Небо і земля стемніли, на обрію зъявилась чорна смуга. Скоро на смузі тій щось блимнуло, немов спалахнув сірник і погас. Трохи згодом показався світ у другому місті, а далі знов спалахнув на першому. Небо переморгувалось. Проблиски світла, спочатку такі бліді й тихі, чим далі розросталися, потужніли. Почало здаватись, що за чорною смугою хмари то здіймается, то падае, щоб піднятись на другому краю, хвиля вогненного моря... Та ось у новому місті щось моргнуло. Світло блискавки притьмарилось, зате вибухи прискорили темп. Чорне небо без пере-

---

[1]) Оповідання 7, 8.

станку моргало блискавкою, осміхалось кривим усміхом. Чорні хмари росли на крайнебі... І враз сталося щось незвичайне: тихе повітря стрепенулось, скрутнулось, шарпнулось в бік, знялося над землею і з божевільним жахом кинулось тікати. Воно мчалось на осліп у темряві, з свистом і сичанням перестраху, розбиваючи груди об стіни і баркани, порываючи за собою пісок, листя, дерева і все, що лежало на его дорозі. А наздогін за ним так само мчалася чорна потвора, нависала над землею і позіхала полумьям. [1])

Не говоря уже объ общей красотѣ и силѣ этого описанія, замѣтимъ только, какъ художественно воспроизведенъ Коцюбинскимъ моментъ перваго порыва урагана. Какъ красиво и образно уподобленіе этого страшнаго порыва мчащемуся наослѣпъ, обезумѣвшему существу; и опять, какъ образно олицетвореніе грозы въ видѣ какого-то чернаго чудища, которое мчится вслѣдъ за ураганомъ, нависаетъ надъ землей и дышетъ пламемъ.

Повторяемъ, всѣ описанія Коцюбинскаго сильны своимъ колоритомъ, изящнымъ, легкимъ, художественной типичностью, а также разнообразіемъ впечатлѣній.

„З одного боку дрімав таємний світ чорних велетнів гір. З другого, лягло долі погідне море і зітхало крізь сон, мов мала дитина і тремтіло під місяцем золотою дорогою.“

Въ этомъ маленькомъ эскизѣ соединены и слуховыя впечатлѣнія (вздохи моря), и зрительныя (золотая дорога мѣсяца на морѣ), и чувство таинственнаго, порождаемое грядой темныхъ великановъ-горъ.

Или вотъ еще небольшая картинка. Татаринъ узналъ объ измѣнѣ своей жены, выскакиваетъ на крышу своего дома и начинаетъ, какъ изступленный, созывать своихъ родственниковъ; снизу же кричитъ товарищъ оскорбленнаго мужа. Вся деревня всполошилась.

„Сполох літав над селом, знімався в гору до верхніх хатин, скочувався вниз, скакав з покрівлі на покрівлю і збірав народ.“

Какое красивое соединеніе зрительнаго и слухового образа! Мы уже говорили выше, что художникъ обладаетъ болѣе воспріимчивой натурой, что онъ больше другихъ людей отдается ощущеньямъ. Талантливые люди являются вообще людьми одарен-

---

[1]) Оповідання 53.

ными; талантъ ихъ можетъ проявляться не только въ одной узкой области. Поэтъ, напр., совмѣщаетъ въ себѣ вмѣстѣ съ талантомъ поэта и талантъ музыканта, живописца или ученаго. Многочисленныя біографіи выдающихся людей подтверждаютъ высказанную нами мысль. Перевѣсъ одной изъ способностей опредѣляетъ дѣятельность, въ которой талантъ находитъ лучшее выраженіе своей личности. Такимъ образомъ, кромѣ главной способности, направляющей дѣятельность поэта, есть у него еще и другія, способности,—всѣ способности поэта участвуютъ въ созданіи его поэтическихъ образовъ. Если мы возьмемъ, напр., поэта съ музыкальной натурой, то образы его будутъ слагаться въ большинствѣ случаевъ изъ слуховыхъ восприятій. Если поэтъ будетъ художественной натурой, то въ его образахъ возьмутъ перевѣсъ зрительныя впечатлѣнія и т. д.

Остановимся на ближайшемъ для насъ примѣрѣ.

Въ личности Шевченка поэтъ соединился съ художникомъ, и образы поэзіи Шевченка преимущественно зрительные образы. Въ стихотвореніи „Тарасова ніч" Шевченко даетъ намъ такой поэтическій образъ:— „Червоною гадюкою несе Альта вісти, щоб летіли крюки з поля ляшків-панків їсти". Этотъ образъ рожденъ воображеніемъ художника. Если-бы поэтъ съ музыкальной натурой захотѣлъ сдѣлать рѣку страшнымъ вѣстникомъ, онъ создалъ-бы свой образъ изъ зловѣщаго рокота волнъ, несущихъ ужасную вѣсть, но Шевченко, какъ художникъ, однимъ мазкомъ даетъ намъ понятіе о совершившемся событіи.

Или вотъ другой, на удачу вырванный, примѣръ: „не спалося, а ніч як море. „Это снова образъ поэта—художника. Поэтъ, одаренный музыкальной натурой, создалъ-бы образъ безсонной ночи изъ звуковыхъ впечатлѣній и т. д.

Хотя Коцюбинскій пользуется для своего творчества образами всѣхъ восприятій, но все таки преобладающую роль играютъ у него зрительные образы.

Приведемъ нѣсколько примѣровъ.

„Раіса заживала проскурку з таким настрієм, немов святний день далекого дитинства кидав на неї свою тінь" (70). „Досвітчане світло в далеких хатах блимало, як вовчи очі". „Оповідання Тетянино, як хвилі од вкинутого в воду каміння., все ширшими й ширшими кругами росходилось по селі." Раиса таяла, - „разом з весняними водами спливало її здоровья". Настя, героиня разсказа „На віру", —„слухає, що говорять други, і осміхается очима, та кутиками вуст. Але якъ скаже слово, то так і влетить ластив-

кою те слово до серця і мов крильцями розмає тугу". Думи її літали, як білі голуби на сонці (Х. М. 20): „З правого боку горбатою тінью ліг в море Аюдаг, і, мов спраглий у спеку звірь, припав до води", и т. д.

Коцюбинскій самъ говоритъ намъ о томъ, что слова и звуки ложатся передъ его глазами красками, и приведенные нами выше примѣры, вырванные наудачу, подтверждаютъ его слова.

III.

Но если въ описаніяхъ Коцюбинскаго преобладаютъ зрительные образы, то и слуховыя впечатлѣнія играютъ въ творчествѣ его не менѣе важную роль: они выразились въ музыкальности его рѣчи.

„Мелодія, опанувавши душею, загніздившись там, не хутко німіє,—пишетъ Коцюбинскій, — вона вповняє груди, рвется наверх і, прибравшись в поетичні шати слова, вільно як пташка, шукає простору.

Если-бы мы и не имѣли этого брошеннаго вскользь выраженія, поясняющаго, какое впечатлѣніе производитъ музыка на разбираемаго автора, то только на основаніи его стиля мы-бы á priori заключили, что Коцюбинскій обладаетъ музыкальнымъ ухомъ: писать такимъ слогомъ, легкимъ, плавнымъ, такъ мелодично звучащимъ, можетъ только человѣкъ, обладающій способностью ловить гармонію звуковъ.

Ни одно искусство не имѣетъ такого непосредственнаго вліянія на чувство, какъ музыка. „Музыка (говорятъ) ударяетъ по нервамъ." Это описательное выраженіе по всей вѣроятности имѣетъ большую долю физической правды. Быть можетъ, извѣстные толчки, получаемые нервами отъ ударовъ звуковыхъ волнъ, производятъ особое раздраженіе нервовъ, обусловливающее то или иное настроеніе духа. Не смѣемъ, конечно, настаивать на основательности нашего предположенія, но въ подтвержденіе его приведемъ только тотъ общепризнанный фактъ, что высокіе тона (т. е. быстрыя колебанія звуковой волны) веселятъ и возбуждаютъ насъ, — глубокіе (т. е. болѣе медленныя колебанія звуковой волны) вызываютъ сезьезность и тоску. [1]) Такъ или иначе,

[1]) Гефдингъ 265 стр.

остановимся только на той неоспоримой истинѣ, что ни одно искусство не заражаетъ насъ такъ непосредственно извѣстнымъ чувствомъ, какъ музыка.

Чувства человѣческія имѣютъ способность охлаждаться и угасать: какъ-бы ни было остро и глубоко чувство, потрясающее душу человѣка въ данный моментъ, съ теченіемъ времени оно стушевывается, слабѣетъ, и, наконецъ, въ душѣ остается одно *воспоминаніе* о чувствѣ. Только исключительныя натуры, и въ исключительныхъ случаяхъ, обладаютъ способностью сохранять на долгія времена силу пережитаго чувства. Вообще-же легче вызвать снова представленія, чѣмъ чувства, связанныя съ ними. Мы можемъ вызвать передъ собой изъ нашего прошлаго картины, положенія и, только далеко несовершенно, тѣ настроенія, которыя насъ одушевляли. [1]) Музыка-же обладаетъ величайшей способностью будить наше чувство, сообщать намъ его снова съ пережитой когда-то силой.

Возьмемъ-ли мы историческія пѣсни народа, — творцы ихъ давно уже уснули непробуднымъ сномъ, а чувства, одушевлявшія ихъ, перелились въ пѣсни и живутъ среди насъ.

Такъ даритъ музыка безсмертіе чувствамъ человѣческой души. Принимая во вниманіе это свойство музыки оживлять и воскрешать чувства, мы поймемъ, какое огромное значеніе имѣетъ и музыкальность рѣчи для полноты художественнаго впечатлѣнія.

Существенными элементами музыки, оказывающими вліяніе на наше чувство, являются темпъ и тонъ (ладъ) ея, а также высота и тембръ звука. Слово прежде всего есть также звукъ, звукъ менѣе подвижный, чѣмъ звукъ музыкальный, но все-же подчиненный тѣмъ-же самымъ законамъ, какъ и музыка; рѣчь человѣческая обладаетъ подвижнымъ темпомъ, высотой и глубиной звука, тембромъ и тономъ, мажорнымъ или минорнымъ. Значеніе темпа, высоты звука и тона рѣчи въ передачѣ чувства такъ велико, что, слушая даже незнакомую рѣчь талантливаго исполнителя или искренно чувствующаго человѣка, мы по звуку и тону ея можемъ понять, какія душевныя движенія породили ее. Но и темпъ и высота рѣчи еще не опредѣляютъ признаковъ минорнаго или мажорнаго тона. И та и другая рѣчь могутъ быть произнесены, напр., шепотомъ, и ухо наше отличитъ радостный шепотъ

---

[1]) Ibidem 277.

отъ шепота печальнаго. Разница нашихъ впечатлѣній будетъ зависѣть въ такомъ случаѣ не отъ высоты и темпа рѣчи, а еще отъ чего-то другого. Постараемся-же уяснить себѣ, что обусловливаетъ это свойство рѣчи.?

Въ музыкѣ минорный тонъ обусловливается первой терціей. Минорный аккордъ отличается отъ мажорнаго только тѣмъ, что его терція лежитъ на полъ тона ниже.

Рѣчь, подобно музыкѣ, есть сплетеніе звуковъ, т. е. извѣстное колебаніе звуковыхъ волнъ. Она также не стоитъ неизмѣнно на высотѣ одного тона; мажорная или минорная, — рѣчь человѣческая состоитъ изъ извѣстныхъ повышеній и пониженій звуковъ. Подтвержденіе высказанной нами мысли мы находимъ у извѣстнаго ученаго проф. Гельмгольца. Полъ-столѣтія тому назадъ онъ уже заявилъ въ своемъ замѣчательномъ трудѣ: — Die Lehre von den Tonempfindungen, что самая обыденная рѣчь человѣческая состоитъ изъ извѣстныхъ паденій и повышеній тоновъ, основанныхъ на правильныхъ музыкальныхъ интервалахъ. [1]) Эта средняя человѣческая рѣчь, произносимая безъ всякой афектаціи, по Гельмгольцу имѣетъ свой средній тонъ, и только слова, облеченныя удареніемъ, и окончанія фразъ выдѣляются перемѣной тона. Окончаніе утвердительнаго предложенія падаетъ на кварту отъ средняго тона; окончаніе вопросительнаго предложенія часто подымается на квинту отъ средняго тона.

Не останавливаясь, въ данномъ случаѣ, на этомъ крайне интересномъ вопросѣ, мы замѣтимъ только, что впечатлѣніе, производимое на душу человѣка минорной музыкой, аналогично впечатлѣнію, производимому минорной рѣчью.

Впечатлѣнію тона рѣчи способствуетъ, какъ и въ музыкѣ, въ большой степени и тембръ ея. Слово, какъ и музыкальный звукъ, имѣетъ свою звуковую окраску или тембръ. Тембромъ, слѣдуя за опредѣленіемъ проф, Ландуа, слѣдуетъ считать такое свойство звуковъ, по которому ихъ можно отличить другъ отъ друга, совершенно независимо отъ ихъ высоты и силы. Музыканты-композиторы спеціально пользуются тембрами тѣхъ или иныхъ инструментовъ. Также пользуются и поэты тембрами словъ для приданія извѣстной окраски своей рѣчи.

Не вдаваясь въ спеціальныя разъясненія, отъ какихъ причинъ зависитъ разница звуковой окраски звуковъ одной высоты,

---

[1]) Стр. 364

скажемъ коротко: такъ какъ для произношенія каждой гласной, полость рта принимаетъ совершенно своеобразную форму (характерную конфигурацію), установленную на извѣстную гласную, то въ данныхъ случаяхъ ее можно сравнить съ разными музыкальными инструментами, звуки которыхъ обладаютъ различными тембрами. Гласный звукъ, слѣдовательно, представляетъ тембръ звука, происшедшаго въ голосовомъ органѣ. Словомъ, тембръ звука *а*, открытый, мягкій, сильно разнится отъ звука *и*, рѣзкаго и сдавленнаго. Но не только гласныя имѣютъ свой тембръ, согласные шумы также не чужды его. Не говоря уже о согласныхъ звучащихъ, какъ *л. с. р.* и др., и согласные шумы, самостоятельно незвучащіе, придаютъ сильную окраску слѣдующей за ними гласной. Такимъ образомъ, при всемъ желаніи произнести пѣвуче и плавно слова: трескъ, визгъ, мы этого сдѣлать не можемъ въ силу самого тембра этихъ словъ. Возьмемъ, напр., слова: бдѣніе, преніе, встряхиваніе, сверленіе—и мы получимъ звуки рѣзкіе, неблагозвучные. Сіянье, радость, ласка,—вотъ пѣвучіе, мягкіе звуки. Громъ, грязь, позоръ, срамъ, гнѣвъ — звуки рѣзкіе и сильные.

Такъ какъ для произнесенія звука *р* требуется извѣстная затрата энергіи, равно какъ и для произнесенія двухъ подрядъ стоящихъ согласныхъ, какъ напр., въ словахъ—гнѣвъ, громъ, то слова эти получаютъ еще особый энергичный оттѣнокъ. Есть наконецъ, какъ говоритъ Горькій, слова простыя, тяжелыя точно камни.

Слѣдуетъ еще замѣтить, что тембръ, высота и темпъ слова зависятъ не только отъ звуковъ, составляющихъ ихъ, но и отъ самого значенія слова. Слова: громъ, трескъ, напр., произносятся всегда энергично, слова: блескъ, крикъ — быстро, слова: тоска томленье—уныло и медлительно.

Вотъ отъ какихъ многочисленныхъ и разнообразныхъ причинъ зависитъ то свойство языка человѣческаго, которое мы называемъ музыкальностью рѣчи.

О томъ, какое громадное значеніе пріобрѣтаетъ музыкальность рѣчи въ поэзіи, говорить нечего, но и художественная проза дѣйствуетъ также на чувство человѣка своей гармоніей; иная проза бываетъ даже много гамоничнѣе стиха, какъ напр., проза Тургенева. Происходитъ это оттого, что проза состоитъ изъ тѣхъ-же элементовъ, изъ которыхъ слагается и стихъ, т. е. изъ тѣхъ же ямбовъ, хореевъ, дактилей: мы ими говоримъ и пишемъ. Слѣдовательно, и проза, подобно поэзіи, имѣетъ свой музыкальный ритмъ, только онъ не заключенъ въ тѣсныя, одно-

образныя рамки: ритмъ прозы свободенъ, какъ вѣтеръ, но и многозвученъ, какъ онъ.

Какъ поэтъ, сообразно общему характеру своего произведенія, выбираетъ для него тотъ или другой размѣръ, такъ и прозаикъ инстинктивно выбираетъ для своего произведенія тотъ или иной темпъ рѣчи. Слогъ автора заставляетъ насъ регулировать темпъ рѣчи, сообразно строенію періодовъ, предложеній.

Если говоря о какомъ либо сильномъ моментѣ жизни, мы не можемъ употребить темпъ рѣчи замедленный, вялый, — то и описывая его, мы не можемъ употребить фразъ длинныхъ, тягучихъ, какъ-бы угасающихъ къ концу, — мы невольно начинаемъ писать фразами короткими, ясными, сильно звучащими. И обратно, -если, говоря о грустныхъ, глубоко-печальныхъ событіяхъ, мы не можемъ употребить сильный, энергичный темпъ рѣчи, — то и опысывая печальныя чувства души человѣческой, мы придаемъ своей рѣчи темпъ замедленный, плавный, однообразнымъ пониженіемъ окончанія каждой фразы вливающій тоску въ нашу душу. Если при разсказѣ о какомъ либо потрясающемъ событіи голосъ нашъ рвется отъ волненія, то и при описаніи подобнаго событія мы употребляемъ короткія, отрывистыя, такъ сказать, оборванныя предложенія. Скажемъ, напр., такъ: „Бѣгу... кричу... бросаюсь... и вижу... кровь!“ Эти фразы нельзя прочесть медлительно и плавно: прерывистый темпъ ихъ даетъ намъ представленіе о чувствѣ чего-то потрясающаго, ужаснаго. Но мы можемъ придать этому-же выраженію болѣе плавный и медленный (холодный) темпъ. Скажемъ такъ: „тогда я побѣжалъ, закричалъ, бросился и увидѣлъ кровь“. Настроеніе ужаса, охватившее данное лицо, утеряно, и предложеніе получило извѣстную долю холодности и спокойствія.—Словомъ, темпъ рѣчи вполнѣ зависитъ отъ предмета рѣчи, и темпъ рѣчи устной находитъ свое выраженіе въ періодѣ рѣчи письменной [1]). Также точно авторъ можетъ придать звукамъ своей рѣчи характеръ мажорный или минорный.

Мы уже говорили выше, что особое колебаніе музыкальныхъ тоновъ настраиваетъ насъ извѣстнымъ образомъ.

Рѣчь человѣческая, подобно музыкѣ, состоитъ изъ разнообразныхъ паденій и повышеній тона; такимъ образомъ извѣстная смѣна тоновъ музыкальныхъ звуковъ рѣчи даетъ нашему

[1]) Сравнить хотя-бы извѣстнѣйшіе отрывки Гоголя: „Чуденъ Днѣпръ“ и его же „Дорога“.

уху впечатлѣніе характернаго свойства минорной или мажорной музыки.

Тонъ рѣчи не есть метафизическое выраженіе; это вполнѣ реальное свойство ея хорошо извѣстно всякому писателю. Короленко, напр., замѣчаетъ: „когда первая фраза написана въ надлежащемъ тонѣ, тогда пишется быстро и легко“. Возьмемъ хотя-бы такую фразу, —„томитъ меня тоска“; передадимъ эту-же мысль другими словами, хотя бы такъ: „меня давитъ грусть“. Не смотря на тождество понятій, впечатлѣніе отъ двухъ этихъ фразъ различно, — въ первомъ предложеніи фраза звучитъ уныло, во второмъ бодро. Въ данномъ случаѣ разность впечатлѣній вполнѣ зависитъ отъ различныхъ интерваловъ звуковъ, составляющихъ эти фразы. Понятіе „давитъ“ даетъ намъ еще болѣе реальное представленіе страданія, чѣмъ слово „томитъ“, также какъ и слово „грусть“, почти тождественное со словомъ „тоска“, даетъ намъ понятіе не менѣе тягостного состоянія духа человѣка,—и не смотря на это логическое равенство двухъ предложеній, звуки ихъ вызываютъ въ насъ разныя настроенія. Слово *грусть* даетъ рѣзкій, усѣченный звукъ, слово-же *тоска*, оканчивающееся долгимъ, протяжнымъ, неразрѣшеннымъ звукомъ, весьма напоминающимъ вздохъ, звучитъ томительно, протяжно и порождаетъ у насъ въ душѣ соотвѣтствующее смутное настроеніе. Тоже можно сказать и относительно словъ „томитъ“ и „давитъ.“ Тогда какъ слово *томитъ* мы произносимъ протяжно, слово *давитъ*, и въ силу своего ударенія, и въ силу своего логическаго значенія, произносится съ большимъ энергическимъ ударенiемъ и поэтому получаетъ слишкомъ рѣзкій звукъ. Такимъ образомъ писатель подборомъ извѣстнаго колебанія тоновъ и звуковъ придаетъ своей рѣчи тотъ или иной отпечатокъ.

Что сказано о тонѣ и темпѣ, то-же слѣдуетъ сказать и о тембрѣ рѣчи. Поэты—художники слова—всегда пользуются этимъ звуковымъ свойствомъ слова, чтобы придавать своей рѣчи тотъ или иной тембръ.

Читая „Русалку“ Лермонтова, мы восхищаемся музыкальностью рѣчи этого произведенія, если-же мы постараемся уяснить себѣ, что порождаетъ это впечатлѣніе, если мы попробуемъ разложить его на элементы, — то увидимъ, что оно является слѣдствіемъ трехъ причинъ: прежде всего темпа этого стихотворенія: умѣренно медленнаго, затѣмъ его тона, порождающаго своимъ равномѣрнымъ подъемомъ и пониженьемъ впечатлѣніе мѣрно колеблющейся волны, и въ третьихъ—отъ самаго тембра звуковъ,

изъ которыхъ слагаются строки этого произведенія. Вспомнимъ хотя-бы первыя четыре строки, посвященныя описанію рѣки, и мы увидимъ въ нихъ преобладаніе звука л... пл... придающаго рѣчи характеръ особой плавности.

Безъ всякаго сомнѣнья слова, отдѣльно взятыя, имѣютъ свои особые звуки, и соединеніе ихъ, подобно мелодіи, представляющей послѣдовательное теченіе звуковъ, можетъ порождать въ нашей душѣ тѣ или иныя настроенія. Этимъ свойствомъ слова, какъ звука, и злоупотребляютъ поэты декаденты. Сочетая тѣ и другія слова лишь какъ звуки, они безспорно достигаютъ извѣстнаго звукового эффекта; но такъ какъ каждое слово, помимо своего звука, несетъ извѣстное понятіе нашему сознанію, — то соединеніе наугадъ собранныхъ понятій, не связанныхъ логической связью, поражаетъ своей безсмыслицей, и это впечатлѣніе, какъ болѣе сильное, заслоняетъ совершенно впечатлѣніе мелодіи рѣчи.

Только въ гармоніи мысли, образа и звука заключается сила слова.

Обращаясь къ разбираемому нами автору, мы должны замѣтить, что въ его рѣчи найдутся всѣ особенности, образующія то характерное свойство, которое мы называемъ музыкальностью рѣчи.

Мы уже говорили выше, что темпъ рѣчи долженъ всегда соотвѣтствовать предмету рѣчи, — и именно этимъ свойствомъ и обладаетъ рѣчь Коцюбинскаго: темпъ ея весьма подвиженъ и въ высшей степени выразителенъ.

Возьмемъ для примѣра отрывокъ лирическаго описанія осени, проникнутаго насквозь грустью и тоской.

Ідуть дощі, холодні осінні тумани клубочатся в горі і спускають на землю мокрі коси. Пливе у сірі безвісті нудьга, пливе безнадія і стиха хлипає сум. Плачуть голі дерева, плачуть соломъяні стріхи, вмиваеться сльозами убога земля і не знає, коли осміхнеться. Сірі дні зміняють темниї ночі. Де небо? Де сонце? Миріади дрібних крапель, мов вмерлі надії, що знялись западто високо, спадають до долу і пливуть змішані з землею брудними патьоками. Нема простору, нема розваги. Чорні думи, горе серця крутятся тут над головою, висять хмарами, котятся туманом і чуєш коло себе тихе ридання, немов над вмерлим.“ (30)

Какъ характеренъ темпъ этихъ угасающихъ фразъ. Но рѣчь Коцюбинскаго не всегда характеризуется такой тихой плавностью: сообразно чувству, владѣющему настроеніемъ автора, мѣняется и темпъ ея. Вотъ другой отрывокъ. Авторъ описываетъ намъ радостное настроеніе размечтавшейся бабы.

„Перед очіма в Маланки встала левада,—зелена, весела над річкою. Вони з Гафійкою плоскінь беруть. Така гарна молодиця з Гафійки. Голова повязана хусткою. Бере вона плоскінь і виспівує. У колисці дитина спить. Прокіп привіз ячмінь, в стіжок складає. І так ій весело, старій, так легко, наче вона помолодшала. Стоять городи, мов у віночку. Капуста в головки звиваєтся. Квасоля вже пожовкла, вітер шумить поміж маківками; гарбузи розляглись, мов годовані кабани; а картопля зародила, аж гич сплітается“ (X. M. 10).

Какъ не похожъ темпъ этой бодрой, веселой рѣчи на темпъ рѣчи, приведенной нами выше, и какъ соотвѣтствуетъ онъ настроенію Маланки!

Приведемъ еще нѣсколько строкъ. Соломія тонетъ (героиня разсказа „Дорогою ціною“); она употребляетъ всѣ усилія, чтобы доплыть до противоположнаго берега.

„Приходить смерть, але вона не дается. Вона має сильні руки, а до берега недалеко. Вона чує за собою якісь крики... Остапів голос, та ій не до них. Вона мусить поспішатися, поки не змерзло тіло. Дикі, невгамовані сили життя встають і прутся і роспирають груди, зростають у лютість... Всю силу добути... всю теплу кровь... всю волю... Ось ближче до берега... ось берег видко... а там так гарно, там сонце сяє, там зелено, там небо сине, там радість життя“.

Всѣ предложенія здѣсь коротки, оборваны. Темпъ рѣчи еще быстрѣе, чѣмъ въ предыдущемъ примѣрѣ. Эти отрывистыя предложенія такъ вѣрно передаютъ намъ то состояніе человѣка, когда у него нѣтъ силъ, когда онъ не можетъ уже спокойно развивать мысли, а только вырываетъ главныя ихъ части, почти не соединяя ихъ между собой. Рвущійся темпъ рѣчи, словно напоминающій прерывистое дыханіе охваченнаго смертельнымъ ужасомъ существа, какъ нельзя болѣе соотвѣтствуетъ судорожному проявленію жажды жизни борющагося со смертью здороваго тѣла.

А вотъ еще совершенно другой, своеобразный темпъ рѣчи. „Що зробить Мемет, як нас побачить? — Що він схоче. — Він нас забье, як побачить. — Як він схоче.“ Темпъ этой рѣчи совершенно уподобляется темпу однообразной восточной мелодіи.

Такъ тонко соотвѣтствуетъ темпъ рѣчи Коцюбинскаго его настроенію, такъ музыкальна рѣчь его!

Музыкальность рѣчи зависитъ въ значительной мѣрѣ и отъ благозвучности каждой отдѣльно взятой фразы. Фраза Коцюбинскаго ясна, благозвучна и ритмична. Ясность ея зависитъ въ большей мѣрѣ отъ ея краткости. Въ общемъ она коротка, но не отрывиста, не суха; она коротка какъ разъ на столько, чтобы вполнѣ выразить мысль автора. Періодъ Коцюбинскаго въ самыхъ исключительныхъ случаяхъ состоитъ изъ трехъ-четырехъ предложеній, а въ большинствѣ случаевъ ограничивается однимъ, двумя, и потому мысль его воспринимается легко, безъ всякаго усилія. Кромѣ того, фраза Коцюбинскаго сама по себѣ чрезвычайно мелодична. Нечего говорить, конечно, о томъ, что въ ней вполнѣ соблюдены всѣ элементарныя правила благозвучности, но кромѣ того звуки слова и удареній распредѣлены въ ней такъ удачно, что образуютъ правильную цезуру и придаютъ теченію его рѣчи большую ритмичность. Возьмемъ наудачу нѣсколько отрывковъ, изображающихъ самыя заурядныя минуты жизни.

„Настя стояла біля печі, осяяна рожевим світлом. Її повні, трохи бліді щоки спалахнули румьянцем, в тихих очах світились спокій та щастя, обсипана рожевим світлом, свіжа, та гарна, Настя здавалась запашною трояндою. Гнат порався коло шлеї, та часом поглядав на Настю. Він чув, що йому добре.“

„Вона біжить що сили, хоч ноги під нею тремтять і вгинаются. Вона не вірить, що добіжить, і посилає наперед свою душу. Вона певна, що варто їй добігти — і станется чудо: він оживе і оду жає.“

„Дні минали за днями. Настала осінь. Подихнули морози сушили землю, звьялили гаї, та діброви; річка стяглась і забли щала склом межи чорними берегами. Випав перший сніг, земл побіліла, неначе завилась білою габою.“

Эти отривки, взятые наугадъ изъ первыхъ листовъ раскры шейся книги, иллюстрируютъ высказанныя нами выше мысли ритмичности рѣчи Коцюбинскаго.

Та-же музыкальность проявляется и въ тонѣ, и въ тембрѣ

„Поэзія по отношенію къ прозѣ, говоритъ Гюо, [1]) есть поч тоже, что крики и стоны по отношенію къ членораздѣльной м сли“. Говоря иначе, если проза является выразительницей на

[1]) Задачи современной эстетики. 181.

го отвлеченнаго, логическаго мышленія, то поэзія, имѣющая причиной своего возникновенія чувство, является выразительницей сильныхъ душевныхъ движеній. Подъ вліяніемъ сильнаго возбужденія чувства, слово и пріобрѣтаетъ особую силу и ритмъ. Такимъ образомъ, весьма естественно, что рѣчь поэтическая въ гораздо большей мѣрѣ обладаетъ извѣстнымъ тономъ, чѣмъ рѣчь прозаическая. Смѣшно было-бы искать минорнаго или мажорнаго тона въ протоколѣ судебнаго засѣданія, или въ какомъ либо научномъ сочиненіи; но когда рѣчь прозаическая является слѣдствіемъ глубокаго возбужденія, когда она пріобрѣтаетъ характеръ лиризма, она становится въ высшей степени ритмичной и получаетъ окраску того или иного тона.

Сказанное нами выше вполнѣ относится къ прозѣ Коцюбинскаго. Вслушаемся хотя-бы въ звуки этихъ строкъ. „Пливе у сірі безвісті нудьга, пливе безнадія і стиха хлипае сум" и т. д. Весь этотъ отрывокъ можетъ служить образцемъ художественной, музыкальной рѣчи. Звуки каждой фразы какъ-бы наростаютъ къ срединѣ и замираютъ къ концу, подобно уплывающимъ съ рояля звукамъ тончайшаго pianissimo. Переставьте въ этихъ фразахъ хоть одно слово—и гармонія нарушена. Стоитъ только сказать такъ: нудьга пливе у сірі безвісті, безнадія пливе і сум хлипае стиха,"—и впечатлѣніе, которое хотѣлъ произвести на насъ авторъ созвучіемъ словъ, утеряно безвозвратно. Логически фраза получила слишкомъ рѣзко опредѣленный смыслъ, а благодаря перемѣнѣ удареній, т. е. иной разстановкѣ тоновъ, совершенно утратилась минорная музыкальность рѣчи. Или хотя-бы слѣдующая фраза того-же отрывка: „Чорні думи, горе серця крутятся тут над головою, висять хмарами, котятся туманом, і чуеш коло себе тихе ридання, немов над вмерлим." Чувствуется вначалѣ подъемъ тона, словно послѣдняя вспышка чувства, и затѣмъ она постепенно угасаетъ, и заключительныя слова фразы „немов над вмерлим," звучать, какъ тихій замирающій refrain. Такъ-же минорно звучитъ и слѣдующій отрывокъ.

„Тмяно в халупці. Цідять морок маленькі вікна; хмурятся вохкі кутки, гнітить низька стеля і плаче зажурене серце. З цім безконечним рухом, з цім безупинним спаданням дрібних крапель пливуть і згадки. Як краплі ці, упали й загинули в болоті дні життя, молоді сили, молоді надії. Все пішло на других, на сильніших, на счастливіших, немов так і треба... Немов так і треба. (Х. М. 30). Повтореніе заключительной фразы

въ данномъ случаѣ вполнѣ уподобляется грустному, музыкальному отзвуку. И снова впечатлѣніе этой минорной мелодіи звуковъ даннаго отрывка зависитъ отъ комбинаціи высоты и долготы звуковъ. Возьмемъ хотя-бы первую фразу: — „тмяно въ халупці,“ и переставимъ эти два слова въ другомъ порядкѣ, — „в халупці тмяно.“ И впечатлѣніе уже нѣсколько нарушено. У автора эта фраза написана въ размѣрѣ трехстопнаго стиха, дактиля. (Тмяно в халупці). Въ нашей-же перестановкѣ предложенію приданъ ритмъ ямба, имѣющій болѣе быстрое теченіе, и болѣе мажорный (важный, торжественный) тонъ.

Приведемъ теперь отрывокъ въ другомъ родѣ.

„А в неї серце розмякло, в неї все співало. Співала колосом власна нива, співали жайворонкі над нею, співав пісню серп, підрізуючи стебло, лунали співи по покосах, співало врешті серце, повне надій. Доля осміхалась, не тільки власна, а її Гафійчина. В ногах чулась міць, в руках сила: чорні жилави руки були наче з заліза. (Х. М. 21) и т. д.

Если-бы прослушалъ эти отрывки человѣкъ, не знакомый со значеніемъ украинскихъ словъ, невольно сообщающихъ намъ смыслъ данной рѣчи, то и онъ, вѣроятно, заключилъ-бы, что само повышеніе и пониженіе тоновъ образуетъ въ данномъ случаѣ минорный или мажорный тонъ рѣчи.

Что касается третьяго свойства музыкальности рѣчи, т. е. ея тембра, — то слѣдуетъ замѣтить, что вообще рѣчь Коцюбинскаго отличается чрезвычайно мягкимъ, пѣвучимъ тембромъ; приведенные нами выше примѣры вполнѣ характеризуютъ это отличительное ея свойство. Но когда предметъ рѣчи требуетъ звуковъ рѣзкихъ, жесткихъ, — тогда тембръ рѣчи Коцюбинскаго измѣняется сообразно требованію содержанія „Пожаръ въ плавняхъ.“

„Соломіїно вухо ловить вже далекий лускіт сухого комишу, невиразне гудіння... наче звір-велет трощить щось, жвакує, і важко сопе.“ Этими умышленно собранными звуками авторъ какъ-бы желаетъ дать намъ понятіе о трескѣ горящаго, сухого камыша.

Праздничный день, выходъ крестьянъ изъ церкви: „з гори аж до греблі *сунє* поволі хмара народу. *Гупають* сільскі чоботи, *лопотять* підтички і *тріпотять* на вітрі стрічки дівчат.“

Зачѣмъ автору понадобилось ввести такіе грубые звуки въ свою изящную, музыкальную рѣчь?—„Сунє, гупають, лупотять“.

Потому-что эти грубые звуки характеризуютъ намъ шумъ движенія тяжелой, неуклюжей деревенской толпы.

Мы старались разсмотрѣть музыкальныя свойства рѣчи Коцюбинскаго. Но слово производитъ на насъ трoякое впечатлѣніе: оно даетъ намъ извѣстное понятіе, опредѣленный звукъ, и въ большей части словъ—зрительный образъ. Это послѣднее свойство слова, которое вслѣдъ за проф. Потебней принято называть „внутренней формой слова", производитъ на насъ не менѣе сильное впечатлѣніе: оно всегда улавливаетъ существенный признакъ предмета и такимъ образомъ живописуетъ передъ нами самый предметъ. Если извѣстнаго рода змѣю мы называемъ—удавъ, мы характеризуемъ этимъ главнымъ признакомъ животныхъ подобнаго рода. Называя особаго жучка — свѣтлякомъ, мы опять даемъ однимъ его названіемъ понятіе о существенномъ свойствѣ этого насѣкомаго. Существенные признаки, сохраняющіеся внутренней формой слова, могутъ быть и прямые, какъ въ приведенныхъ нами выше примѣрахъ, и переносные. Называя, напр., какого нибудь взрослаго человѣка молокососомъ, мы не подразумѣваемъ, что онъ въ данное время питается грудью матери,—мы только уподобляемъ его сосущему младенцу. Говоря о комъ нибудь—отщепенецъ, мы образомъ щепы, отколотой отъ дерева, олицетворяемъ его отдѣленность отъ родной среды.

Въ далекой мглѣ доисторическаго прошлаго, вѣроятно, всѣ языки состояли изъ словъ, обладающихъ внутренней формой; народъ въ своемъ творчествѣ, создавая и теперь новыя слова, наименованія предметовъ, не бывшихъ доселѣ въ его употребленіи,—и теперь стремится придать имъ „внутреннюю форму". Намъ самимъ пришлось слышать, какъ обитатели глухой деревни создавали новыя наименованія предметамъ, имъ неизвѣстнымъ доселѣ; въ эти новыя слова они влагали существенные признаки предметовъ. Такъ: „мячъ" былъ названъ „плыгало", зонтикъ—напынало, вѣеръ—віяло, и, наконецъ воаль—волосиння.

Конечно, подобныя слова, встрѣтившись въ обращеніи со своими синонимами, получившими уже право гражданства, должны очевидно быть вытѣснены, но мы приводимъ ихъ лишь какъ примѣръ принципа народнаго творчества. И обратно, встрѣчаясь съ чуждымъ ему словомъ, народъ также понимаетъ его сообразно его внутренней формѣ. Возьмемъ, напр., слово—воспитаніе: внутренняя форма этого слова говоритъ намъ о питаніи; предлогъ—

вос какъ-бы опредѣляетъ дѣйствіе, доведенное до законченности, такимъ образомъ, слово это въ первоначальномъ своемъ употребленіи обозначало питаніе ребенка вплоть до его зрѣлаго возраста, такъ что слово воспитать—было синонимомъ слова вскормить. Между тѣмъ въ нашемъ современномъ употребленіи слово вскормить обозначаетъ поддержку и развитіе физической жизни ребенка, слово-же воспитать обозначаетъ развитіе въ желанномъ направленіи духовныхъ силъ ребенка. Въ нынѣшнемъ году мы сами слышали, какъ 60-тилѣтняя старуха, обращаясь съ просьбой о пособіи къ мировому судьѣ, заявляла, что сына ея взяли на войну и ей теперь нечѣмъ „*воспитуватись*“. Очевидно, женщина понимала слово сообразно его внутренней формѣ.

Итакъ и въ современныхъ языкахъ есть еще много словъ, обладающихъ доступной нашему пониманію внутренней формой. Такія художественныя слова оживляютъ передъ нами образы предметовъ и придаютъ нашей рѣчи живыя краски и народный колоритъ.

Конечно, словами, окончательно лишенными какого-бы то ни было образа, будутъ слова иностранныя и неудачно составленныя новыя слова. Присутствіе такихъ безцвѣтныхъ, безличныхъ словъ въ художественной рѣчи донельзя отягчаетъ и безобразитъ ее. Въ газетной статьѣ мы можемъ свободно употребить выраженіе—ренегатъ, но внутренній тактъ не позволитъ намъ употребить подобное выраженіе въ рѣчи художественной, и мы скажемъ не ренегатъ, а отщепенецъ—слово, дающее намъ сразу чувственный образъ, а потому и усиливающее впечатлѣніе нашей рѣчи. Въ обычномъ разговорѣ мы скажемъ, напр., недобросовѣстное дѣло; но желая придать своей рѣчи больше силы, сдѣлать ее ближе, доступнѣе всѣмъ, мы скажемъ—„грязное дѣло“. Не смотря на то, что въ первомъ случаѣ, въ смыслѣ опредѣленнаго понятія, фраза гораздо полнѣе,—она звучитъ сильнѣе во второмъ, потому что слово „грязный“ въ самомъ звукѣ своемъ имѣетъ что-то рѣзкое, сильное и, главное—тогда какъ слово „недобросовѣстное,“ представляетъ изъ себя абстракцію, тяжело составленную изъ двухъ отвлеченныхъ понятій,—слово „грязный“ сразу даетъ намъ опредѣленный чувственный образъ. Слова, соединяющія въ себѣ вмѣстѣ съ извѣстнымъ понятіемъ и чувственный образъ и соотвѣтствующій звукъ, производятъ на насъ болѣе сильное впечатлѣніе, чѣмъ беззвучныя и безцвѣтныя слова.

Изъ сказаннаго нами не слѣдуетъ однако выводить заключенія, что художникъ спеціально подбираетъ для своей рѣчи осо-

бныя слова. Это происходитъ само собою. Какъ піанистъ, глядя въ ноты, не смотритъ на клавіатуру, а находитъ всѣ нужныя для исполненія звуки и тона, такъ и художникъ, проникаясь лишь идеей своего произведенія, находитъ въ языкѣ человѣческомъ всѣ клавиши, заставляющія звучать струны человѣческаго сердца.

Въ этомъ процессѣ заключается таинственная, безсознательная, но все-же строго логическая дѣятельность таланта.

Вотъ почему, повторяемъ, если для произведеній строго-научныхъ еще могъ-бы служить какой-либо всемірный языкъ, то матеріаломъ художественной рѣчи всегда будетъ языкъ народный, въ каждомъ словѣ котораго отразилась жизнь столѣтій, въ каждомъ оборотѣ котораго чуется духъ народа, создавшаго его.

Пока существуетъ въ мірѣ поэзія, до тѣхъ будутъ жить въ мірѣ и народные языки.

Кромѣ словъ образныхъ, есть въ каждомъ языкѣ значительное число словъ почти равнозначущихъ, синонимовъ; особенно много подобныхъ словъ существуетъ въ языкахъ русскомъ и украинскомъ, такъ какъ въ нихъ входитъ составною частью славянскій языкъ. Конечно, значеніе каждаго синонима имѣетъ свой едва уловимый оттѣнокъ, и каждое изъ этихъ словъ имѣетъ опредѣленный звукъ, а потому выборъ словъ свидѣтельствуетъ намъ о художественномъ чутьѣ, объ изящномъ вкусѣ автора. Вотъ почему одинъ и тотъ-же языкъ подъ перомъ одного писателя можетъ звучать прекрасно, подъ перомъ другого — невыносимо тяжело.

Пользоваться богатствомъ и красотою языка можетъ, конечно, только тотъ, кто хорошо съ нимъ знакомъ. О томъ, что Коцюбинскій хорошо знакомъ съ подлинной народной рѣчью, свидѣтельствуетъ множество меткихъ народныхъ словъ и оборотовъ, разсыпанныхъ въ его произведеніяхъ, а также образовъ. Такія выраженія, какъ напр.: „і меніта самота налилась за три роки вухами“, „сонце було як у два чоловіка од землі“, „така лиха, що аж вогню креше“, „купить шапку, аби голова не боса“, „ти вже десь шлюб узяла у заячому холодку“, „солодко спав десь на вулиці, загорнувшись небомъ“, и т. д. Подобныя выраженія можетъ употреблять только человѣкъ, хорошо знающій народную рѣчь. Основательное знаніе народнаго языка придаетъ рѣчи г. Коцюбинскаго необычайную сочность, колоритность, а художественный вкусъ—изящество. Въ его словарѣ нѣтъ неудачныхъ, безжизненныхъ словъ и весьма мало иностранныхъ; онъ допускаетъ ихъ очень рѣдко, въ видѣ легкой ироніи: „її високі, добре сконсервовані перса“. Въ общемъ Коцюбинскій умѣетъ обходиться формами народнаго языка и для

выраженія самыхъ сложныхъ чувствъ и психологическихъ движеній души. Его обороты, фигуры построены на основаніи чисто народныхъ представленій и потому придаютъ его рѣчи особый, національный характеръ. „На небі сірим павутинням снувались хмари“. Передайте это выраженіе по русски, — двигались сюда и туда, — оно теряетъ свой образъ.

„Скоро в тіні камъяних осель, перетканних блакітним світлом, починалась забава“.

Опять тоже. Передайте иначе это слово „перетканних“, взятое изъ выраженій ткацкаго ремесла и придающее въ данномъ случаѣ рѣчи такой красивый образъ, — и красота украинскаго образа будетъ утеряна.

Коцюбинскій пишетъ не только изъ украинской жизни, но также изъ жизни татаръ, цыганъ, молдаванъ. Описывая сцены изъ жизни той или иной народности, онъ не отягчаетъ своей рѣчи изобиліемъ иностранныхъ словъ. Мѣстныя, иностранныя слова мелькаютъ лишь искорками въ его рѣчи, но самый темпъ и тонъ ея придаютъ ей тотъ или иной колоритъ.

Вотъ небольшой отрывокъ изъ жизни крымскихъ татаръ.

„Зорі висять над землею, місяць над морем...

— Ти здалеку? — Али здригнувся. Голос йшов зверху, з даха, і Али підняв туди очі. Фатьма стояла під деревом, тінь од якого вкривала Али. Він спаленів і заікнувся.

— З під Смірни... далеко звідси...

— Я з гір.

Мовчанка.

Кровь бухала йому до голови, як морська хвиля, а очі полонила татарка і не пускала від своїх.

— Чого забився сюди? Тобі тут сумно.

— Я бідний... ні зірки на небі, ні стебла на землі. Заробляю.

— Я чула, як ти граєш.

Мовчанка.

Ти не боїшся Ханим розмовляти зо мною? Що зробить Мемем, як нас побачить?

— Що він схоче.

— Він нас забье, як нас побачить.

— Як він схоче“.

Это другіе люди, другіе темпераменты, другія міровозрѣнія, и одинъ и тотъ-же украинскій языкъ звучитъ въ этой сценѣ совершенно иначе. Во всей сценѣ есть только одно татарское слово, а между тѣмъ языку приданъ тонъ восточной рѣчи. Такъ умѣетъ

Коцюбинскій проникаться духомъ того народа, о которомъ онъ пишетъ.

„Чи знайоме вам те гостре, до физичного болю гостре почуття нудьги за рідною країною, яким обкипає серце від довгого пробування на чужині, – пищетъ Коцюбинскій въ одномъ изъ своихъ произведеній. „Чи відомий вам такий псіхічний стан, коли за один рідний згук, один образ рідний ладен буваєшь заплатити роками життя?“ (419).

Душа поэта впитала въ себя навсегда родные образы, родные звуки, и потому творчество его можетъ процвѣтать только на почвѣ родной рѣчи. Потому и Коцюбинскій остается вездѣ и всегда глубоко-національнымъ украинскимъ поэтомъ.

IV.

Еще однимъ большимъ достоинствомъ, характеризующимъ истинныхъ художниковъ, обладаетъ Коцюбинскій — своимъ оригинальнымъ стилемъ.

Стиль Коцюбинскаго не столько художественъ и изященъ, но онъ имѣетъ свой особый характеръ, свойственный только ему и характеризующій его, какъ украинскаго писателя.

Что собственно требуемъ мы отъ хорошаго стиля?

Первое и главное условіе хорошаго стиля со стороны художественной полагается въ „изобразительности или живописности рѣчи“. (Соколовъ 35). Въ другихъ опредѣленіяхъ эти свойства перечисляются подробнѣе; они включаютъ „ясность и объективную правду, стройность и убѣждающую силу рѣчи, умѣнье пользоваться богатствомъ языка и тонкостью чувства для выраженія разнообразныхъ настроеній“ и т. д. (Энциклопедическій словарь.) Но какое-бы изъ выше перечисленныхъ свойствъ „хорошаго стиля“ мы не отмѣтили у даннаго автора, оно не поможетъ намъ уяснить свойствъ *его* стиля.

Рѣчь двухъ авторовъ можетъ обладать всѣми перечисленными выше свойствами и вмѣстѣ съ тѣмъ совершенно не походить одна на другую, подобно тому какъ два человѣка могутъ обладать носами одинаковой формы, черными глазами, вьющимися волосами и одинаково румянымъ лицемъ,—и вмѣстѣ со всѣмъ этимъ имѣть совершенно различныя физіономіи. Это будетъ зависѣть въ данномъ случаѣ отъ различныхъ выраженій лицъ, и отъ сово-

купности другихъ, быть можетъ на первый взглядъ незначительныхъ, чертъ, мѣняющихъ лица.

Изъ такихъ же на первый взлядъ ничтожныхъ, но въ сущности существенныхъ чертъ, придающихъ тотъ или иной характеръ рѣчи, и составляется стиль писателя.

Не смотря на то, а можетъ быть именно благодаря тому, что выраженіе это крайне распространено и, казалось-бы, вполнѣ понятно всякому, оно не имѣетъ своего точнаго опредѣленія.

Казенное опредѣленіе стиля сводится къ слѣдующему. „Одинъ (писатель) чаще употребляетъ картинныя выраженія, другой рѣже; въ сочиненіи одного преобладаетъ рѣчь отрывистая, въ сочиненіи другого періодическая, въ сочиненіи третьяго короткія предложенія и періоды чередуются другъ съ другомъ; у одного рѣчь дышетъ народностью, у другого она слишкомъ искусственна; одинъ щедро пересыпаетъ свою рѣчь непозволительными варваризмами, другой заботливо ихъ избѣгаетъ. Отъ всего этого зависитъ тотъ или иной характеръ изложенія, который называютъ слогомъ, или стилемъ“. (Смирновскій. Теорія словесности 43 — 44.)

Въ этомъ обширномъ опредѣленіи захвачены признаки, опредѣляющіе не только стиль, но и степень таланта писателя. Но попробуемъ разобраться въ нихъ.

Всѣ они касаются двухъ свойствъ рѣчи: музыкальности и живописности ея, короче — темпа и колорита.

Предметъ рѣчи, какъ мы уже говорили выше, обусловливаетъ темпъ ея. Нельзя себѣ представить такого писателя, который заковалъ-бы свою рѣчь въ одинъ размѣръ, т. е. писалъ-бы, выражаясь словами г. Смирновскаго: „рѣчью отрывистой или періодической, или всегда чередовалъ-бы короткія предложенія съ періодами“: Несостоятельность этого утвержденія такъ очевидна, что не нуждается и въ возраженіи.

Что-же касается колорита рѣчи, т. е. того свойства ея, которое г. Смирновъ характеризуетъ „народностью, искусственностью, присутствіемъ или отсутствіемъ варваризмовъ, провинціализмовъ или архаизмовъ“, то слѣдуетъ замѣтить, что и колоритъ рѣчи въ значительной мѣрѣ обусловливается предметомъ ея.

Вотъ строки одного и того-же автора.

Птичка Божія не знаетъ ни заботы, ни труда.
Хлопотливо не свиваетъ долговѣчнаго гнѣзда.

— Царю, едину зримый, явился мужъ необычайно свѣтелъ,
Зане святый владыка предъ Царемъ во храминѣ тогда не
находился.

Сравнимъ еще слѣдующія строки стихотворенія Лермонтова,—„И скучно и грустно, и некому руку подать“ съ его-же описаніемъ Москвы въ пѣснѣ о купцѣ Калашниковѣ.

Надъ Москвой великой, златоглавою,
Надъ стѣной Кремлевской бѣлокаменной,
Изъ-за дальнихъ лѣсовъ, изъ-за синихъ горъ,
По тесовымъ кровелькамъ играючи,
Тучки сѣрыя разгоняючи,
Заря алая подымается.
Разметала кудри золотистыя,
Умывается снѣгами разсыпчатыми,
Какъ красавица, глядя въ зеркальце,
Въ небо чистое смотритъ, улыбается.

Такъ мѣняютъ писатели колоритъ своей рѣчи, сообразно предмету ея.

Что же касается образности рѣчи, то свойство это въ значительной мѣрѣ зависитъ отъ таланта писателя. Такимъ образомъ, приведенное нами выше широкое опредѣленіе г. Смирновскаго не улавливаетъ существеннаго признака стиля писателя, который долженъ проявиться вездѣ и всегда, какъ въ рѣчи возвышенной, такъ и при описаніи заурядныхъ явленій жизни, какъ въ рѣчи, приближающейся къ народному складу, такъ и въ рѣчи литературной.

Рѣчь писателя состоитъ изъ предложеній, предложеніе изъ словъ, изъ частей предложенія. Привычное расположеніе частей предложенія и составляетъ по нашему мнѣнію первый и основной признакъ того, что мы называемъ въ тѣсномъ смыслѣ стилемъ автора. Исключеніемъ, конечно, является рѣчь, требующая именно особеннаго однообразнаго расположенія частей предложенія (эпическій, старо-народный складъ рѣчи).

Возьмемъ какую-нибудь несложную фразу, хотя-бы слѣдующую: на берегу моря росло дерево.

Эту самую фразу можно измѣнить много разъ. Можно сказать такъ: „дерево росло на берегу моря“, или „на берегу моря

росло дерево", „росло дерево на берегу моря", или, наконецъ, такъ: „на берегу моря дерево росло."

Каждая изъ этихъ фразъ не смотря на тождество звуковъ и понятій, составляющихъ ее, звучитъ иначе и производитъ разное впечатлѣніе.

Въ первой комбинаціи, —„дерево росло на берегу моря,"— она звучитъ неблагозвучно, потому что слишкомъ сильное удареніе на первомъ словѣ дѣлитъ предложеніе, какъ извѣстное сплетеніе звуковъ, на двѣ неравныя части; въ смыслѣ же литературномъ фраза получаетъ какую-то непріятную грамматическую опредѣленность. Во второй комбинаціи, — „на берегу моря росло дерево," фраза звучитъ уже благозвучнѣе и производитъ нѣсколько иное впечатлѣніе: вниманіе читателя сосредоточивается главнымъ образомъ на словахъ.—„на берегу моря", и передъ глазами его сразу выплываетъ картина морского берега. Въ третьей комбинаціи—„росло дерево на берегу моря" фраза получаетъ эпическій тонъ. Въ этомъ началѣ чуется что-то неопредѣленное и продолжительное во времени: звучитъ она благозвучно; но стоитъ намъ переставить слова хотя-бы въ слѣдующемъ порядкѣ,— „росло на берегу моря дерево" -и уже фраза звучитъ не такъ благозвучно и прочесть ее труднѣе,—и наконецъ въ четвертой комбинаціи,—„на берегу моря дерево росло,"—фраза получаетъ пѣвучій, пѣсенный тонъ.

Отъ такихъ, казалось-бы, ничтожныхъ причинъ зависитъ весь характеръ рѣчи, подобно тому какъ отъ микроскопическаго строенія тканей зависятъ свойства тѣхъ или другихъ органовъ.

Значеніе той или иной разстановки частей предложенія должно быть хорошо знакомо человѣку, привыкшему работать перомъ. Если-бы мы задали, напримѣръ, нѣсколькимъ писателямъ выразить одну опредѣленную мысль, предоставивши имъ для этого даже опредѣленное количество одинаковыхъ словъ— каждый изъ нихъ выразилъ-бы ее иначе.

Писатель разставляетъ части предложенія, повинуясь какому-то внутреннему ритму. Иначе выраженное предложеніе тревожитъ его: оно такъ сказать, противно его натурѣ. Должно быть, на этомъ свойствѣ психики писателя и основана чрезвычайно мѣткая французская поговорка le style c'est l'homme. Эта-то привычная разстановка частей предложенія и составляетъ, по нашему мнѣнію, главное и существенное отличіе стиля одного писателя отъ другого.

У Коцюбинскаго есть именно своя манера разстановки частей предложенія, придающая его рѣчи особый, мягкій, пѣвучій, слегка

печальный оттѣнокъ. Каждая фраза какъ-бы стушевывается къ концу. Она не отчеканивается, въ ней нѣтъ рѣзкой опредѣленности. Одна за другою льются онѣ плавно и мѣрно, оставляя въ душѣ впечатлѣніе тихой, минорной мелодіи.

Въ подтвержденіе нашихъ словъ приведемъ нѣсколько наудачу взятыхъ фразъ:

„Не мов сподівается, що побачить його очі, великі, чорні, гарячі, які ій снятся“ (15).

Поставьте только эти эпитеты впереди подлежащаго—и фраза сразу измѣнитъ свой характеръ: „Немов сподівается, що побачить його великі, чорні, гарячі очі, які снятся ій“. Это уже звучитъ совершенно иначе. Мягкій, пѣвучій, если можно такъ выразиться, слегка задумчивый тонъ рѣчи утерянъ.

Или вотъ другая фраза: „Там, на піску, над морем зацвіла тепер її любима квітка, — гірскій кроносъ. Зорі висять над землею, місяць над морем“. Тотъ-же мягкій, пѣвучій тонъ. Переставимъ слова въ слѣдующемъ порядкѣ: „Над землею висять зорі, над морем місяць“, — утеряна и музыкальность рѣчи, и образъ какъ-то съуженъ.

Приведемъ еще рядъ наудачу фразъ.

„Рій згадок тихо бренів у хаті під веселий клекіт самоваря і викликав у памьяті давно забуті обличчя й події, колись пережиті почуття, колись пещені надії“. (57) „Хай буде тиша і невинний щемлячий біль одинокого серця. Хай воно сходить кровью“. „Жовте, каламутне світло потиху лине до гори. Згадки життя займаются як іскри і гаснуть, попеліють як іскри“. (149). „Сірі тіні блукають по хаті, вікно гасне, роспливаєтся... вечірній морок лягае на серце; навкруги нікого й нічого“. (214) „День довгий, безконечний, тріважний“ и т. д.

Всюду тотъ-же мягкій, пѣвучій тонъ. И этотъ тонъ, напоминающій задумчивую, стиха-печальную украинскую пѣсню, придаетъ стилю автора чисто національный характеръ.

Рѣчь Коцюбинскаго струится легко и мелодично, подобно бисернымъ нитямъ свѣтлаго, весенняго дождя.

V.

Познакомившись, такъ сказать, съ внѣшней стороной творчества Коцюбинскаго, мы обратимся теперь къ его внутренней сторонѣ, къ тому, насколько владѣетъ авторъ психологіей человѣка, этой своенравной прялкой, прядущей причудливую нить нашей жизни.

Несомнѣнно, чувство является основой всей психической жизни человѣка; однако оно отнюдь не является процессомъ изолированнымъ отъ двухъ другихъ сторонъ душевной жизни, т. е. отъ разума и воли: вмѣстѣ съ ними чувство входитъ во всѣ душевные акты. Такимъ образомъ, изъ трехъ этихъ элементовъ образуется весь матеріалъ душевной жизни человѣка: изъ ихъ взаимодѣйствія и сплетается весь узоръ нашей жизни, тотъ узоръ, не зависящій отъ внѣшнихъ случайностей, весьма часто не имѣющихъ ничего общаго съ душевными данными человѣка, который только и является предметомъ психологіи и литературы.

Постараемся-же уяснить себѣ, въ какой мѣрѣ способенъ Коцюбинскій проникнуться чувствомъ изображаемыхъ имъ лицъ, насколько можетъ онъ прослѣдить и изобразить зарожденіе и развитіе чувства, какъ умѣетъ онъ мотивировать поступки своихъ героевъ.

Начнемъ съ самыхъ рельефныхъ проявленій психической жизни человѣка, съ аффектовъ. Безъ сомнѣнія, изображеніе аффектовъ есть только азбука въ психологіи, но человѣкъ, незнакомый съ этой азбукой, не прочтетъ и исторіи человѣческой души.

Всякое чувство, какъ-бы возвышенно оно ни было, хотя бы чувство эстетическаго восторга, или священнаго благоговѣнія, оказываетъ извѣстное вліяніе на всѣ органы человѣка; подъ вліяніемъ его измѣняется дѣятельность сердца, а вслѣдствіе этого является кровенаполненіе тканей, измѣняется дыханіе, мышечная сила, дѣятельность железъ и т. д. Результатомъ такого воздѣйствія чувства на всѣ органы и является та видимая и для внѣшняго наблюдателя перемѣна въ наружности человѣка, охваченнаго тѣмъ или инымъ чувствомъ. Художники и поэты рисуютъ намъ образы людей, охваченыхъ тѣми или иными чувствами. Для того чтобы дать намъ подобный образъ, художникъ пользуется только характернымъ измѣненіемъ во внѣшности человѣка, и однако эти нѣмыя черты такъ выразительны, такъ понятны всякому

что безъ слова передаютъ намъ то чувство, которое художникъ хотѣлъ воплотить въ своемъ образѣ. Подобныя пластичныя описанія, если можно такъ выразиться, въ поэтическомъ произведеніи производятъ еще болѣе впечатлѣнія, такъ какъ въ нихъ входятъ и тѣ внутреннія ощущенія человѣка, которыя не проявляются вовнѣ.

Многочисленные опыты ученыхъ надъ животными и людьми давно уже установили фактъ измѣненія дѣятельности всѣхъ органовъ подъ вліяніемъ того или иного чувства. Они выработали даже точную таблицу, показывающую намъ, какъ измѣняется дѣятельность органовъ человѣка при чувствахъ стеническихъ и астеническихъ. Они же изобрѣли и множество приборовъ, опредѣляющихъ силу измѣненія дѣятельности того или иного органа. Художникъ-писатель не нуждается ни въ динамометрахъ, ни въ пневмографахъ, ни въ плетисмографахъ, ни въ другихъ подобныхъ приборахъ: у него есть одинъ приборъ, вѣрнѣе и неизмѣннѣе всѣхъ этихъ инструментовъ,—его собственное чутко-отзывчивое, глубоко-воспріимчивое сердце. Переживая въ дѣйствительности всѣ описываемыя чувства, настроенія и душевныя движенія,- художникъ ощущаетъ и всѣ измѣненія, вызываемыя даннымъ чувствомъ въ организмѣ,—потому-то чувства, передаваемыя художниками слова, полны такой яркой жизненной правды, потому-то они и заражаютъ читателя.

Эта непосредственная правдивость описанія, свойственная художественнымъ произведеніямъ, давно обратила на себя вниманіе ученыхъ, и при изслѣдованіи объ измѣненіи дѣятельности тѣхъ или иныхъ органовъ подъ вліяніемъ извѣстнаго чувства, ученые обращаются къ художественнымъ произведеніямъ, какъ къ матеріалу, провѣренному опытомъ. Мы же въ данномъ случаѣ хотимъ употребить обратный методъ,—мы хотимъ сравнить описаніе чувствъ въ произведеніяхъ Коцюбинскаго съ данными, добытыми наукой, и провѣрить, насколько они совпадаютъ съ ними.

Вообще всѣ чувства дѣлятся на двѣ крупныя категоріи: на чувства стеническія, или возбуждающія, и астеническія или разслабляющія. Главнѣйшимъ основаніемъ для такого раздѣленія послужило вліяніе чувства на произвольную мускулатуру. Такимъ образомъ, напримѣръ, гнѣвъ, радость, надежда возбуждаютъ произвольную мускулатуру и потому относятся къ чувствамъ стеническимъ; страхъ, печаль, зависть принадлежатъ къ чувствамъ астеническимъ.

Выписываемъ слѣдующую таблицу, перечисляющую измѣненія физіологической жизни человѣка при стеническихъ и астеническихъ чувствахъ.

1) Въ стеническихъ аффектахъ произвольная мускулатура напряжена, а гладкая разслаблена; въ астенической наоборотъ. Согласно этому въ стеническихъ чувствахъ (гнѣвъ, радость) сосудистая инервація разслаблена (пульсъ мягкій и полный, лице красное), въ астеническихъ-же (страхъ, зависть, печаль) сосуды въ спазмѣ, пульсъ сжатый, твердый, малый; кожа лица блѣдна, конечности холодны.

2) Стеническіе аффекты усиливаютъ дѣятельность сердца и ускоряютъ его ритмъ, астеническіе-же дѣйствуютъ обратно, ослабляютъ сердце и замедляютъ его ритмъ.

3) Стеническіе аффекты усиливаютъ дѣятельность выдѣлительныхъ органовъ; астеническіе-же уменьшаютъ или пріостанавливаютъ (сухость во рту въ страхѣ, потеря молока у женщинъ въ печали).

4) Стеническіе аффекты улучшаютъ питаніе, астеническіе ослабляютъ и разстраиваютъ питаніе, вліяя на кровеобращеніе и на обмѣнъ.

5) Дыханіе въ стеническихъ чувствахъ свободно и легко, въ астеническихъ же наоборотъ разстроено и подавлено; тоска дѣйствуетъ на инспирацію съ найбольшимъ гнетомъ, а радость съ найвысшимъ поощреніемъ и т. д. [1])

Возьмемъ теперь для примѣра нѣсколько отрывковъ изъ произведеній Коцюбинскаго, рисующихъ намъ проявленіе тѣхъ или другихъ аффектовъ.

И такъ остановимся на картинкахъ гнѣва и ужаса, какъ примѣрахъ противоположныхъ аффектовъ.

„Олександра з нервовим поспіхом бігала по хаті, сама не знаючи, що робить. То вона разів кілька переставляла з місця на місце хліб на столі, то брала віник, щоб замітати, і кидала його серед хати, то метнувшись до жердки, шукала чогось межи одежою. Чорне обличчя Олександри збіліло; з-під високих веселкою брів світились гострі, чорні очі; в очах мигтіла блискавка. Ноздрі довгого, тонкого носа хвилювались, тонкі вуста нервово тремтіли (229).

Сравнивая это описаніе съ приведенной выше таблицей физіологическихъ измѣненій нашего организма, вызываемыхъ стеническими и астеническими чувствами,—можно подумать, что оно написано просто по опредѣленному рецепту,—такъ соотвѣтствуетъ описаніе Коцюбинскаго всѣмъ признакамъ, установленнымъ научными данными.

Усиленная работа сердца (пунктъ 2) обусловливаетъ повышенную дѣятельность субъекта, охваченнаго гнѣвомъ. Блескъ

[1]) Проф. Сикорскій. Всеобщая психологія, стр. 229.

глазъ является слѣдствіемъ выдѣленія слезной влаги (пунктъ 3). Нервное вздрагиваніе ноздрей и губъ стоитъ въ прямой зависимости съ напряженіемъ произвольной мускулатуры (пунктъ 1) и т. д.

Возьмемъ теперь, напримѣръ, проявленіе чувства астеническаго, а именно чувства ужаса.

„Настя так і прикипіла до лави, угледівши Олександру. Їй здалося, що *то смерть її прийшла за нею;* сердце її *перестало битись* у грудях, *голос наче втік* глибоко, глибоко в груди, так що звідти не сила добути його й крикнути. Настя немов захолола, затерпла вся, та лише дивилась на Олександру здоровими переляканими очима. Настя сиділа непорушно на лаві біла-біла, як шитво на колінах. Їй здавалось що кожне слово Олександрине бігло на лотоках, шуміло під колесом і спадало на її голову тяжким, пекучим водоспадом“ (289).

Первый моментъ описанія является весьма характернымъ проявленіемъ паралича воли и произвольныхъ движеній, зависящихъ, вѣроятно, отъ замедленія сердечной дѣятельности, вызывающей мгновенную анемію мозга.

Слѣдующее явленіе,—ужасная мысль о томъ, что это смерть пришла за ней,—обусловливается также пріостановкой сердечной дѣятельности, вызывающей невыразимую смертельную тоску. Объ остановкѣ сердца говоритъ самъ авторъ въ слѣдующей фразѣ; это явленіе и считается однимъ изъ существеннѣйшихъ признаковъ астеническихъ аффектовъ (п. 2). Невозможность произнести и слова—спазмъ горла (п. 1). Холодъ и одеревенѣлость тѣла, а также страшная блѣдность лица обусловливается также спазмомъ кровеносныхъ сосудовъ (п. 1). Заключительныя фразы описанія, говорящія о томъ, что Настѣ казалось „кожне—слово Олександри бігло по лотоках, шуміло під колесом і спадало на її голову тяжким пекучим водоспадом“—это впечатлѣніе порождено было сильнымъ шумомъ въ ушахъ, вызваннымъ также ослабленной дѣятельностью сердца.

Мы остановимся еще на двухъ отрывкахъ изъ разсказовъ Коцюбинскаго „На віру“ и „Для загального добра“,—такъ какъ оба они представляютъ изъ себя choeuf d'oeuvr'ы художественной красоты и показываютъ намъ, съ какой силой передаетъ авторъ глубоко драматическіе моменты жизни своихъ героевъ.

Гнатъ, герой повѣсти „На віру“, услыхалъ страшный крикъ и, прибѣжавши, увидѣлъ, что Олександра, его законная жена,

которую онъ ненавидѣлъ всѣми силами души, тащитъ по землѣ за волосы Настю, любимую имъ женщину, съ которой онъ сошелся, такъ сказать, гражданскимъ бракомъ.

„Гвалт!—крикнула Настя в сінях. Гва-алт!—закричала вона дико на дворі і пручаючись впала на сніг. Саме тоді Гнат почув крик Насті. Він, як спіш, з сокирою побіг до хати. Сцена, що побачив він перед порогом хати, мов мороз стяла кров в його жилах. Але це була лишь одна хвилина. В другій—Гнат, мов ранений ведмідь, кинувся до Олександри і схопив її за груди. Пусти!—не своїм голосом заревів він, струсивши Олександрою, як грушою.—Ба не пущу!—і собі крикнула Олександра; очі її запалали вогнем, як у голодної вовчиці.—„Пусти, бо зарубаю!—крикнув Гнат і замахнувсь на неї сокірою“—„Зарубай, то підеш у Сібірь з своєю полюбовницею,--захрипіла Олександра, сіпнувши Настю за коси. Настя йойкнула. Гнат не стямивсь від того стогону: він підійняв сокиру над Олександриною головою.—Ой!—дико скрикнула Олександра і зняла руки, щоб закрити голову... але не встигла: блискуча сокира, мов блискавка, впала їй на голову і глибоко росколола череп. Олександра хрьопнулась на землю. З глибокої рани ринула кров та закрашала білий сніг: Настя підвелась і, бліда, простоволоса, тремтячи, як у пропасниці, дивилась на труп Олександри. Гнат важко дихав, наче ухекавшись від довгої біганини. На білому, як папір, обличчю застигли гнів та невимовний біль. Широко роскриті очі нестямно дивились на червоні плями на снігу“.

Прибѣжали люди и въ ужасѣ столпились у воротъ. Раздались крики, причитыванья...

„А Гнат же стояв на одному місті, та уважно витирав полою свити закрівавлену сокиру. Він ще не тямив, що це сталося. В голові у Насті уперто ворушилась одна думка; в хаті відчинені двери, треба їх зачинити, бо найде холоду, та наступится хата. Думка та кружляла в Настіній голові, однак Настя стояла на одному місці, мов зачарована, і не чула навіть холоду, не помічала, що була в одній сорочці, простоволоса“.

Наконецъ, крикнули старосту; пришелъ староста съ десятниками.

„Десятники обступили Гната. Вони відібрали від нього сокиру, звязали з-заду руки поворозкою. Гнат не пручався; він стояв, як покірна дитина, або краще як пень, з яким можно все зробити. Десятники вже мали рушати з Гнатом, коли враз почулося страшне, розриваюче душу: „ой-о-ой! що це сталося? Гос-

подп, що це сталося?" То Настя опамьяталась і кинулась до Гната, страшна, простоволоса з заломаними руками. Вона припала до Гната, обнімала його, умліла на його грудях. Той крик, той плач гіркий зробив на Гната дивне враження. Він став, глянув навкруги і наче зразу все увлив собі, —і те, що сталося, і те, що мало статися".. и т. д.

Въ этомъ описаніи художественно отмѣчены авторомъ три момента: первый—моментъ ужаса, второй—моментъ бѣшенной ярости, и третій—состояніе полнаго оцѣпенѣнія. Въ первомъ моментѣ авторъ говоритъ, что сцена, которую увидѣлъ Гнатъ, какъ морозомъ „стяла" кровь въ его жилахъ, т. е. кровь въ его жилахъ остановилась и онъ весь похолодѣлъ (очевидно и замеръ на мгновенье на мѣстѣ),—всѣ эти явленія слѣдуетъ считать послѣдствіями спазма кровеносныхъ сосудовъ, сопровождающаго чувства астеническія (п. 1). Слѣдующій моментъ въ настроеніи героя является уже проявленіемъ бурной дѣятельности. Сознаніе героя плохо работаетъ, но воля напряжена; онъ бросается на Олександру, яростно кричитъ, замахивается топоромъ,—вся эта стремительность дѣйствія, конечно, обусловливается усиленной дѣятельностью сердца. Однако въ слѣдующихъ строкахъ авторъ говоритъ, что лице Гната „було біле, як папір", между тѣмъ въ табл., приведенной проф. Сикорскимъ, сказано, что при чувствахъ стеническихъ, какъ-то гнѣвъ, радость и др., пульсъ долженъ быть полный, лицо красное (п. 1). Въ дѣйствительности наблюдательный человѣкъ можетъ замѣтить, что въ высшей степени гнѣва, равняющейся бѣшенству, изступленію, лице человѣка уже бываетъ не красно, а бѣло, какъ полотно. Это кажущееся противорѣчіе объясняется весьма легко: пораженіе центральной нервной системы вызываетъ нервный спазмъ сосудовъ, вслѣдствіе чего кровь не пробѣгаетъ съ должной быстротой, а образуетъ застой. Это послѣднее явленіе въ свою очередь порождаетъ усиленную дѣятельность сердца и въ концѣ концовъ задышку, на которую и указываетъ авторъ. Совершивши убійство, „Гнат важко дихав, наче ухекавшись від довгоі біганини". Лице его было блѣдно, широко раскрытые глаза неподвижно смотрѣли на жертву, онъ стоялъ, какъ окаменѣлый, не понимая того, что совершилъ; сознаніе еще не работало, временный психозъ продолжался.

Почему-же не работало его сознаніе? Вѣдь онъ видѣлъ у своихъ ногъ разрубленную голову своей жены, видѣлъ—и не понималъ, что обозначаетъ это зрѣлище. Вѣрно-ли жизни подобное явленіе? Наблюденіе говоритъ, что оно вѣрно. Какое-же фи-

зіологическое объясненіе можетъ быть дано ему? Мы думаемъ, что физіологическое объясненіе этого психическаго явленія сводится къ слѣдующему. Спазмъ сосудовъ, являющихся слѣдствіемъ извѣстнаго воздѣйствія центральной нервной системы, обусловливаетъ временную анемію мозга, а вслѣдствіе этого и ослабленіе его дѣятельности. Если еще и возможна какая нибудь работа сознанія мысли, то только крайне поверхностная, лишенная глубокой ассоціативной связи. Прошло уже не мало времени съ момента убійства, а Гнатъ все еще стоялъ надъ покойницей и машинально отиралъ полой свиты кровь съ топора. Это дѣйствіе, не смотря на свою видимую машинальность, было однако вызвано сознаніемъ Гната: оно заключало въ себѣ только двѣ посылки: топоръ грязенъ—надо его отереть. А почему, отчего грязенъ топоръ, какая грязь темнѣетъ на немъ страшными пятнами,—этихъ развѣтвленій мысли уже не могъ дать обѣднѣвшій кровью мозгъ.

Также художественно подмѣчена авторомъ застывшая въ мозгу случайная мысль и при описаніи душевнаго состоянія Насти. Настя также потрясена до послѣдней степени происшедшимъ. Обратите вниманіе на всю ея позу, на то, какъ она глядитъ на трупъ Олександры. Она блѣдна, какъ бумага, зрачки ея расширены, все тѣло дрожитъ, какъ въ лихорадкѣ. Всѣ эти внѣшнія измѣненія объясняются тѣми-же физіологическими процессами, о которыхъ мы говорили выше, стараясь объяснить причины, вызвавшія оцѣпенѣніе Гната. Настя видитъ открытую дверь, и въ мозгу ея возникаетъ ближайшая ассоціація: надо закрыть дверь, не то хата остынетъ. Эта мысль кружится въ ея головѣ, дальше—никакихъ ассоціацій. Обѣднѣвшій кровью мозгъ не можетъ исправно работать, и случайно попавшая въ сознаніе мысль кружится, настойчиво кружится въ одномъ тѣсномъ уголкѣ, не пробуждая къ дѣятельности сосѣднихъ участковъ мозга.

Вся изложенная нами выше сцена проведена авторомъ въ высшей степени художественно и сильно: она полна жизненной правды, и эта жизненная правда пріобрѣтаетъ полную объективность въ виду замѣчательнаго совпаденія описаній автора съ точными данными, уже добытыми наукой.

Не менѣе сильна и глубоко-трагическая сцена изъ разсказа „Для загального добра“. На виноградникѣ Замфира оказалась филоксера, и чиновники, пріѣхавшіе въ деревню для борьбы съ нею, сжигають весь виноградникъ Замфира, чтобы прекратить возможность дальнѣйшаго распространенія заразы. При первомъ

извѣстіи о намѣреніяхъ чиновниковъ, Замфиръ приходитъ въ дикое изступленіе и заявляетъ, что онъ не позволитъ трогать своей собственности; писарь старается напугать его тѣмъ, что это дѣлается по повелѣнію самого „императора", но бѣшенство Замфира такъ сильно, что, не взирая и на это объясненіе, онъ хочетъ застрѣлить всѣхъ злодѣевъ, явившихся уничтожить его добро, взлелѣянное его кровью; когда-же онъ прибѣгаетъ на виноградникъ, когда видитъ своими глазами непоправимыя разрушенья, уже произведенныя здѣсь,—его охватываетъ такое безпредѣльное отчаянье, въ которомъ сразу гаснутъ и бѣшенство, и гнѣвъ. Отъ самаго зарожденія до конца вся эта трагическая сцена проведена Коцюбинскимъ съ неподражаемымъ мастерствомъ. Отчаянье Замфира и Маріоры наростаетъ съ какой-то чисто стихійной силой, а потому оно невольно передается и читателю; читатель видитъ живыхъ людей, живыя неподдѣльныя чувства.

Прослѣдимъ постепенное наростаніе этого чувства съ перваго момента.

Прибѣжавшіе хлопцы приносятъ семьѣ ужасную вѣсть. „Маріора як держала горщик, так і впустила його до долу. Замфирові в першу хвилину світ замакітрився". Какъ характерно это проявленіе ужаса: мгновенное обѣднѣніе мозга кровью, вызывающее головокруженіе и такое разслабленіе всей мускулатуры (п. 1 и 2), что человѣкъ не можетъ двинуться съ мѣста; руки Маріоры, державшія горшокъ, разжимаются, и горшокъ съ трескомъ падаетъ на землю.

Но это состояніе оцѣпенѣнія продолжается только одну секунду,—сознаніе Маріоры и Замфира постигаетъ страшное бѣдствіе, стрясшееся надъ ними, и обоими овладѣваетъ гнѣвъ (чувство астенич.), желаніе излить свою ярость на докторовъ. Замфиръ срываетъ со стѣны ружье и мчится вслѣдъ за Маріорой на виноградникъ. Ослѣпленный бѣшенствомъ бѣжитъ Замфиръ: онъ ничего не видитъ и не слышитъ; въ его пылающей головѣ роятся тысячи мыслей, но всѣ эти мысли лихорадочны, разметаны, отрывисты: необычайный приливъ крови къ головѣ мѣшаетъ правильному теченію мыслей, и порождаетъ образъ мыслей, напоминающій мышленіе возбужденнаго душевно-больного. Но вотъ изъ-за угла вырвался густой столбъ дыма. Очевидное подтвержденіе страшной вѣсти, принесенной хлопцами, снова оковываетъ ужасомъ Замфира. Замфиръ весь вздрогнулъ и остановился на мгновенье, но только на мгновенье; безумное бѣшен-

ство охватываетъ его, онъ взводитъ курки, зажимаетъ въ рукахъ ружье и, какъ остервенѣлый звѣрь, несется на виноградникъ съ цѣлью убить Тиховича. Но когда несчастный Замфиръ добѣгаетъ до виноградника, когда глазамъ его представляется ужасная картина непоправимаго разрушенія труда всей его жизни—горе его переходитъ всѣ границы: и гнѣвъ, и жажда мести, всѣ эти болѣе мелкія чувства исчезаютъ передъ безконечнымъ отчаяньемъ, охватившимъ Замфира. Схватившись за голову руками, онъ можетъ только стонать: „О, Домне, Домне! що-ж я подію, несчастний! Що-ж я подію?“ У него еще хватаетъ силъ обратиться съ послѣдней мольбой къ Тиховичу, но когда послѣдній въ знакъ отказа отрицательно качаетъ головой,—силы оставляютъ несчастнаго Замфира: онъ падаетъ на землю и, положивши голову на корни винограда, только стонетъ придавленнымъ голосомъ: „голову рубайте мені, не виноград“. Онъ уже не понимаетъ никакихъ уговоровъ Тиховича, и только каждый разъ, когда трещитъ подъ ударомъ топора виноградная лоза,—онъ чуетъ острую боль въ сердцѣ, какъ-будто ударъ топора падаетъ не на лозу, а на его мозгъ, на его сердце. И когда по приказанію Тиховича, работники приближаются къ Замфиру, чтобы вывести его изъ его собственнаго виноградника,—бѣдный Замфиръ уже не сопротивляется, онъ повторяетъ только одну фразу: „голову рубайте мені не виноград... Не відбірайте від мене хліба... не сиротіть, бо загину“. На виноградникѣ снова закипаетъ разрушительная работа, но Замфиръ уже не видитъ ея...

Помутнѣвшими глазами, смотритъ онъ куда-то въ пространство, за горы.. за лѣсъ.. не чувствуя ни горя, ни злобы.. отчаянье раздавило его.., (365—366) „Якась знемога, якесь знесилля опанувало його.. Він почувае себе таким кволим, таким безпорадним, розбитим. Замфирові здаєтся, що йому відтято руки її ноги, та кинуто в якусь глибінь, на дно річки. Вода заливає йому очі, вуха, ніс, вливается в середину через горло, не дає крикнути, благати помочи, а він спускаєтся все глибше і не може рятуватись, бо не має а ні рук, а ні ніг... Замфир спустився на дно, а там лежать уже без життя діти і жінка та мов чекають на нього. От і Замфир ліг нерухомо попліч з родиною своею серед могильної тиші і так байдуже йому до всього, що колись за життя було милим, дорогим, для чого він тратив сили, боровся, жив. Тепер від світа цілого відділяє його оця в кільканадцять сажнів заввишки верства текучої жовтої води, крізь яку байдужно дивится на Замфира завжде глухе на людські благання вічно спокійне небо“ (366).

Такъ рисуетъ намъ Коцюбинскій настроеніе Замфира; и все въ этомъ описаніи поразительно типично для характеристики состоянія человѣка, раздавленнаго отчаяньемъ.

Начнемъ съ физическаго состоянія его: мутный, ничего не видящій взоръ, общая слабость, одеревенѣніе рукъ и ногъ, безсиліе мысли,—всѣ эти ощущенья вызваны измѣненіемъ физическаго состоянія Замфира, подъ вліяніемъ огромнаго, тяжелаго чувства, нахлынувшаго на него. Отчаянье, какъ высшая форма печали, относится къ чувствамъ астеническимъ. И вотъ, первый внѣшній признакъ душевнаго состоянія Замфира, на который обратилъ вниманіе авторъ—затуманенный взоръ его. Выраженіе взгляда вообще чрезвычайно характерно для опредѣленія душевнаго состоянія человѣка: мы знаемъ и горящіе вдохновеніемъ, и сіяющіе радостью, и застывшіе отъ ужаса, и угасшіе глаза. Эта зависимость измѣненія глаза отъ измѣненія мыслей и чувствъ человѣка, изслѣдованная учеными,—эмпирически извѣстна лучше всего художникамъ-живописцамъ, умѣющимъ заставлять глаза своихъ персонажей такъ краснорѣчиво говорить о чувствахъ и мысляхъ души. Взглядъ Замфира мутный, смотрящій куда-то неопредѣленно вдаль и не видящій ничего передъ собой чрезвычайно характеренъ.

Человѣкъ, занятый одной глубокой мыслью, сосредоточиваетъ свой взглядъ всегда на одномъ пунктѣ, какъ-бы желая инстинктивно удалить изъ поля своего зрѣнія все способное развлечь его вниманіе. Человѣкъ, ничего не думающій, можетъ также безсмысленно уставиться глазами въ одну точку; но и не обращая вниманія на его позу, мимику лица, наклонъ головы, положеніе бровей,—мы по одному взгляду его можемъ рѣшить: сосредоточился-ли онъ на одной мысли, или глаза его безцѣльно уперлись въ одну точку. Субъектъ, пораженный ужасомъ, также впивается своими неподвижными, расширившимися зрачками въ одну точку, въ предметъ, испугавшій его. И не смотря на все кажущееся однообразіе этихъ остановившихся глазъ, мы сразу можемъ узнать, что приковало взглядъ человѣка: ужасъ или глубокая мысль.

Человѣкъ мечтающій, также какъ и человѣкъ убитый отчаяньемъ, смотритъ неопредѣленно вдаль, но между двумя такими взорами есть огромная разница. Человѣкъ, убитый горемъ, смотря вдаль, *не видитъ ничего передъ собою*, тогда какъ мечтатель все видитъ и время отъ времени останавливаетъ свой взоръ на тѣхъ или иныхъ предметахъ. Происходитъ это, конечно, отъ

того, что сознаніе въ первомъ случаѣ бываетъ почти совершенно подавлено, во второмъ-же оно работаетъ, но работаетъ несосредоточенно, лѣниво; оно легко переходитъ съ одной мысли на другую, и такимъ образомъ взглядъ то фиксируется на извѣстныхъ точкахъ внутренней искоркой, то озаряется радостной мыслью: словомъ, не смотря на нѣкоторую томность, взглядъ мечтающаго человѣка имѣетъ живой видъ, а такъ какъ мечты заключаютъ въ себѣ всегда извѣстную долю пріятности, то общій видъ влажнаго, слегка затуманеннаго взгляда размечтавшагося человѣка рѣзко отличается отъ мутнаго, застывшаго взгляда раздавленнаго отчаяньемъ существа.

Общая слабость, охватившая Замфира, которую указываетъ дальше авторъ, является слѣдствіемъ слабости произвольной мускулатуры (окоченѣніе рукъ и ногъ) и спазма кровеносныхъ сосудовъ, сопровождающаго всегда проявленіе чувствъ астеническихъ. Далѣе, сами образы, всплывающіе въ мозгу Замфира, являются вѣрнымъ отраженіемъ физіологическаго состоянія его организма: представленіе о вливающейся въ уши, въ ротъ шумящей водѣ по всей вѣроятности вызвано шумомъ въ ушахъ, всегда сопровождающимъ подобное полуобморочное состояніе, являющееся слѣдствіемъ той-же ослабленной дѣятельности сердца. Безчувственное состояніе Замфира, якобы уже лежащаго на днѣ глубокой рѣки, не слышащаго, не видящаго ничего, равнодушнаго ко всему, чѣмъ билось сердце при жизни,—весь этотъ образъ также рожденъ постепенно уплывающимъ сознаніемъ и медленнымъ оцѣпенѣніемъ всего тѣла,—слѣдствіемъ тѣхъ-же причинъ, о которыхъ мы говорили выше.

У Маріоры характеръ иной, и, сообразно даннымъ своего характера, она иначе воспринимаетъ дѣйствительность. Маріора, также какъ и Замфиръ, потрясена ужаснымъ событіемъ, но какъ женщина пылкая, экспансивная, она не можетъ постичь сразу всю бездну непоправимаго несчастья, обрушившагося на нихъ. Въ ней еще тлѣетъ надежда. Виноградникъ еще не весь вырубленъ, и когда Тиховичъ показываетъ ей филоксеру на корняхъ и говоритъ, что это зараза, Маріора хватается въ отчаяньи за послѣднее средство—убѣдить Тиховича, что никакой заразы нѣтъ въ этой желтоватой плесени,- она вырываетъ изъ земли корни, начинаетъ ихъ рвать зубами и все ѣстъ, ѣстъ. Если это зараза, то пусть же она первая умретъ отъ нея. Но когда несчастная женщина убѣждается въ томъ, что и это доказательство не можетъ заставить Тиховича отказаться отъ своего намѣренія -

тогда она срывается съ земли и съ дикимъ проклятіемъ выбѣгаетъ изъ сада. Маріора охвачена бѣшенствомъ, чувствомъ стеническимъ, и вся стремительность ея дѣйствій указываетъ на главный признакъ чувствъ подобнаго рода—усиленную работу сердца.

Что дѣлаетъ Маріора дальше? Авторъ не ведетъ насъ за нею, но и безъ его словъ мы знаемъ, что могла она дѣлать въ такомъ состояніи: она кричала, рыдала, проклинала грабителей, билась головой объ стѣну и рвала на себѣ волосы, пока не упала гдѣ нибудь въ полномъ изнеможеніи.

Кромѣ очевидной для всякаго художественной правды и силы, всѣ приведенные нами выше примѣры находятъ еще и полное подтвержденіе въ психо-физіологіи, наукѣ, занимающейся выясненіемъ соотношеній психологической и физіологической жизни организма. Конечно, психо-физика никогда не будетъ руководствомъ для художника и не даетъ жизни его произведенію, но она даетъ возможность основательнаго контроля и даетъ критикѣ силу объективной правды.

Мы могли-бы представить еще много примѣровъ изъ сочиненій Коцюбинскаго, полныхъ такой-же жизненной силы, но считаемъ, что достаточно и приведенныхъ, чтобы убѣдиться въ томъ, что писатель, воспроизводящій такъ мастерски подобныя сцены, въ моментъ творчества въ дѣйствительности переживаетъ ихъ.

VI.

Но, повторяемъ, изображеніе аффектовъ есть только азбука психологіи. Писатель долженъ умѣть проникать въ исторію человѣческой души.

Какъ рѣка, вытекающая изъ ничтожнаго подземнаго источника, воспринимаетъ въ себя различные притоки, распадается на нѣсколько рѣкъ, образуетъ водопады, озера, исчезаетъ, наконецъ, подъ землей, для того чтобы снова вырваться наружу въ видѣ рѣки, озера, или горячаго источника,—такъ протекаютъ и въ душѣ человѣка многія сложныя чувства, рѣшающія программу его жизни. Они также уходятъ временами въ глубину безсознательнаго, какъ-бы тонутъ безслѣдно, и вдругъ по прошествіи извѣстнаго времени вырываются изъ неизмѣримой глубины нашей души горячимъ ключомъ, все опрокидываютъ, все разрушаютъ на своемъ пути.

И какъ естествоиспытатель, изучая рѣку, отыскиваетъ ея источникъ, и, встрѣчая бьющій изъ земли фонтанъ, старается уяснить себѣ, какое подземное давленіе было причиной этого явленія, такъ и художникъ старается указать намъ источникъ зарожденія того или иного чувства, всѣ притоки, превратившіе его въ многошумную рѣку, препятствія, скалы и уклоны, придавшія бурную силу его теченію и превратившіе его въ стремительный и грозный водопадъ, и если это чувство вдругъ замираетъ, исчезаетъ изъ области сознательнаго въ нашей душѣ и затѣмъ снова вырывается изъ нея горячимъ источникомъ,—художникъ старается проникнуть и туда, въ эту темную область, и объяснить намъ, какое давленіе вызвало снова на свѣтъ это чувство, ушедшее, казалось, навсегда въ глубину души.

Художникъ долженъ понять всякаго, и понять его въ такой обстановкѣ, въ какую его бросила жизнь. И если мысли, поступки и чувства героя вполнѣ соотвѣтствуютъ даннымъ его темперамента и той средѣ, въ которой выросъ онъ, —тогда мы говоримъ, что изображеніе художественно. Отелло не можетъ произносить монологовъ Гамлета: онъ не можетъ такъ мыслить, не можетъ такъ чувствовать, такъ поступать. Всякій человѣкъ имѣетъ свою манеру мысли, свой особый темпъ чувства, свою извѣстную долю силы воли.

Въ началѣ нашей замѣтки мы говорили о томъ, что произведенія Коцюбинскаго дѣлятся на двѣ неравныя части: одни—имѣющія высокую художественную цѣну, другія —появившіяся какъ-бы по недоразумѣнію въ сборникѣ талантливаго писателя. Если въ смыслѣ красоты изложенія произведенія эти и не такъ рѣзко отличаются другъ отъ друга, то, при сравненіи психологическаго анализа тѣхъ и другихъ разница ихъ выступаетъ рѣзко. Красота художественнаго изложенія замѣтна и въ самыхъ первыхъ произведеніяхъ Коцюбинскаго,—это блестки истиннаго таланта, но въ остальномъ ихъ раздѣляетъ бездна. Просматривая ихъ по времени возникновенія, мы видимъ, какъ растетъ глубина таланта автора.

Въ манерѣ письма беллетристическихъ произведеній, какъ и въ манерѣ письма произведеній драматическихъ, есть два метода. Одинъ строитъ всѣ коллизіи произведенія на непредвидѣнныхъ и самыхъ неожиданныхъ случайностяхъ,—теорія созданія французскихъ мелодрамъ и бульварныхъ романовъ; авторы подобныхъ произведеній интересуются только неослабѣвающимъ интересомъ развитія интриги; другой методъ творчества старает-

ся обосновать всю драму жизни на столкновеніи характеровъ, чувствъ и страстей, ведущихъ къ неизбѣжной развязкѣ, заложенной уже въ самомъ душевномъ мірѣ лицъ, столкнувшихся на жизненной аренѣ. Такія произведенія имѣютъ высокую художественную цѣну: они приближаютъ насъ къ правдѣ жизни, тогда какъ первыя только забавляютъ лѣнивый къ серьезному мышленію умъ.

Произведенія Коцюбинскаго: „Посол од Чорного Царя“ „По людському,“ „Дорогою ціною“, отчасти „Поединокъ“ и въ особенности „Помстився“,—хотя и должны яко-би знакомить насъ съ душевной борьбой человѣка,—относятся безусловно къ произведеніямъ перваго рода. Трудно повѣрить, чтобы эти грубыя, примитивныя повѣствованія были созданы писателемъ, вскрывающимъ съ такимъ искусствомъ души своихъ героевъ. Но не желая быть голословными, попробуемъ разсмотрѣть каждое изъ нихъ въ отдѣльности.

Разсказъ „Посол од Чорного Царя“,—повѣствуетъ о томъ, какъ одинъ изъ типичнѣйшихъ представителей золотой молодежи, блестящій petit maître, внезапно оставилъ свой образъ жизни, порвалъ со всѣмъ прошлымъ, сдѣлался самымъ ярымъ демократомъ и открылъ въ глухой деревнѣ лавочку, гдѣ и началъ торговать. Устроилъ онъ этотъ coup d'etat для того, чтобы имѣть болѣе легкій доступъ къ крестьянамъ и оказывать на нихъ благотворное вліяніе.

Причиной такого феерическаго перерожденія является, по словамъ автора, слѣдующее анекдотическое происшествіе.

Герой, хотя и любитъ щегольнуть словцемъ на извѣстныя либеральныя темы, въ дѣйствительности былъ самымъ пустымъ щеголемъ. Кромѣ стремленія къ „ра[illegible]“, онъ имѣлъ еще страсть къ фотографіи, [illegible], и вотъ во время одной изъ такихъ экскурсій съ нимъ произошелъ слѣдующій [illegible] случай.

Однажды, проѣзжая черезъ село, нашъ фотографъ-любитель обратилъ вниманіе на то, что жители деревни очень красивы; онъ остановился у волости, вызвалъ старосту и заявилъ ему, что черезъ двѣ недѣли пріѣдетъ въ деревню снимать [illegible] портреты. Черезъ двѣ недѣли фотографъ дѣйствительно пріѣхалъ въ деревню съ аппаратомъ.

Но необычайное заявленіе его уже [illegible] пугливое воображеніе крестьянъ [illegible] и въ концѣ концовъ, при помощи [illegible] сложилась [illegible] о томъ, что панычъ пріѣдетъ снимать портреты съ [illegible]

М. М. К[illegible].

того, чтобы показать ихъ Чорному Царю, и которыя изъ нихъ понравятся Царю, тѣхъ и возьмутъ изъ деревни. Словомъ, когда явились любители съ фотографическимъ аппаратомъ и хотѣли снять танцующихъ дѣвушекъ, то онѣ мгновенно разбѣжались, а толпа, предводительствуемая бабами, окружила фотографовъ: начались крики, угрозы, всевозможныя предположенія о цѣли прибытія пословъ од Чорного Царя. Въ концѣ концовъ дорогой аппаратъ едва не былъ разбитъ наступающей толпой; испуганные любители вскочили въ бричку, и только рванувшія со всѣхъ силъ въ гору лошади спасли злосчастныхъ любителей отъ разъяренной толпы. Это событіе произвело рѣшительный переворотъ въ душѣ героя. Въ немногихъ словахъ страется авторъ очертить исторію такого сложнаго переворота.

„Я думав,—говоритъ Солонина, герой повѣсти,—поруч живуть люде—одні безпомічні, здичілі з темноти, другі освічені, узброєні в знаття, і не злучаются, не єднаются, мов би Бог зна які кордони розлучили їх. Це мене вражало. Світло стоїть поруч з темрявою і не розгонить мороку." Такія примитивныя мысли роятся въ головѣ Солонины. Впрочемъ, онъ тотчасъ добавляетъ, что онѣ уже не были новостью для него. Но, заключаетъ свою короткую исповѣдь Солонина: *годі вам розсказувати детально про боротьбу, яку я счинив з собою, з своїми звичками, застарілими поглядами.* (38). Весьма возможно, что въ дѣйствительности Солонина такъ и отвѣтилъ своему товарищу; но авторъ, передающій намъ подобное происшествіе, долженъ знать, что если въ немъ и есть какой либо интересъ, то онъ заключается именно въ томъ, какую борьбу пережилъ Солонина, какимъ образомъ отрѣшился онъ отъ своего прежняго міра,—остальное все вещи второстепенныя. Но авторъ не даромъ вложилъ въ уста Солонинѣ столь знаменательную фразу:дѣло въ томъ, что если бы Солонина и захотѣлъ познакомить насъ съ той борьбой, какая возникла въ его душѣ,—онъ не могъ-бы этого сдѣлать, такъ какъ причина, яко-бы вызвашая ее, не соотвѣтствовала слѣдствію.

Незнакомство деревенской толпы съ фотографическимъ аппаратомъ еще не могло вселить такой жгучей боли о невѣжествѣ народномъ, которая понудила бы пустого и ничтожнаго Солонину къ геройскому подвигу. Во времена Месмера, вполнѣ реальныя явленія месмеризма, именуемыя нынче гипнотизмомъ, почитались людьми гораздо болѣе образованными, чѣмъ „Гуцулія", напавшая на Солонину, проявленіемъ какой-то темной, сверхъестественной силы. Да если-бы и сейчас произвести передъ какими

либо мелкими обывателями захолустныхъ мѣстечекъ чудесные опыты съ радіемъ, или хотя-бы съ рентгеновымъ аппаратомъ,—развѣ это не принято бы было ими за колдовство или въ лучшемъ случаѣ за искусный фокусъ? Нѣтъ, такое безобидное незнаніе не разрываетъ сердца. Вотъ если бы Солонина увидалъ, какъ протягиваютъ черезъ хомутъ родильницу, умирающую въ нечеловѣческихъ мукахъ, какъ приводятъ прощаться къ дифтеритному ребенку остальныхъ здоровыхъ дѣтей; какъ сынъ, озвѣрѣвшій отъ вѣчной бѣдности и тьмы, выгоняетъ старуху мать изъ хаты на голодную смерть; какъ бьютъ, калѣчутъ, превращаютъ дѣтей въ идіотовъ голодные и пьяные родители,—тогда бы и мы поняли, что картины подобнаго невѣжества могутъ разорвать сердце человѣку, способному воспринимать чужія страданія, могутъ навсегда обезцвѣтить въ его глазахъ всѣ краски пустой, свѣтской жизни. Но безсмысленная вспышка толпы въ данномъ случаѣ, какъ могла она повліять на Солонину, того Солонину, какимъ представляетъ намъ его Коцюбинскій?

Прежде всего онъ самъ своимъ страннымъ поведеніемъ далъ основаніе невѣроятнымъ слухамъ, распространившимся до его пріѣзда. Вообразимъ себѣ, что какой нибудь важный сановникъ (а таковымъ непремѣнно является всякій панычъ въ глазахъ крестьянъ, да еще такой блестящій, какъ Солонина!) подкатываетъ къ городской думѣ, вызываетъ городского голову и объявляетъ ему, что въ Кіевѣ довольно красивыхъ жителей и что черезъ двѣ недѣли онъ пріѣдетъ фотографировать ихъ? Развѣ подобное странное заявленіе не породило-бы всевозможныхъ толковъ въ городѣ? И развѣ появленіе такого кавалера не вызвало бы недоброжелательства и среди болѣе образованныхъ городскихъ обывателей? Что-же удивительнаго въ томъ, что дикій народъ встрѣтилъ кольями непрошеннаго фотографа, поступавшаго еще все время какъ бы нарочито безтактно? Конечно, пассажъ, происшедшій съ Солониной, былъ весьма непріятенъ, но происшествіе это отнюдь не относилось къ числу тѣхъ, которыя потрясаютъ души. Въ сердцѣ Солонины оно должно было вызвать раздраженіе противъ этой грубой черни и еще крѣпче утвердить презрительную мысль о томъ, что чернь еще не доросла до какихъ либо идей и что эта область останется навсегда достояніемъ „аристократіи духа.“ Такъ долженъ былъ реагировать на это траги-комическое происшествіе бездушный petit maître Коцюбинскаго, но онъ вдругъ „разсудку вопреки, наперекоръ стихіямъ“ выростаетъ сразу до размѣровъ героя и дѣлается суровымъ сподвижникомъ идеи.

Нѣтъ,—уголъ паденія не равняется углу отраженія, и эта психологическая невѣрность непріятно поражаетъ сознаніе, какъ раздражаетъ ухо грубый, рѣзкій диссонансъ.

Одно изъ двухъ: или герой разсказа не былъ тѣмъ узколобымъ представителемъ золотой молодежи, какимъ его рисуетъ авторъ, или происшествіе, зажегшее и его гнилую душу священнымъ огнемъ, должно было быть гораздо драматичнѣе того анекдота, который передаетъ намъ Коцюбинскій. И въ томъ и въ другомъ случаѣ надо было обратить большее вниманіе на психологію героя, а не заявлять устами его: *„годі вам розсказувати детально про боротьбу, яку я счинав з собою, з своїми звичками, застарілими поглядами.“* Эта странная точка зрѣнія автора превращаетъ разсказъ въ нескладный анекдотъ.

Онъ мертвъ, и, не смотря на свою высокую тенденцію, также напоминаетъ жизнь, какъ раскрашенная восковая кукла живого человѣка.

Разсмотримъ теперь слѣдующій разсказъ, представляющій изъ себя еще болѣе аляповатый анекдотъ „По людському“. Герой разсказа Карпо, парубокъ грамотный, развитой, съ запросами человѣка, ищущаго истины, посѣщалъ постоянно либеральнаго и просвѣщеннаго учителя школы, который вліялъ самымъ благотворнымъ образомъ на его развитіе. Благодаря бесѣдамъ съ учителемъ, Карпо значительно расширилъ кругъ своихъ знаній; его стала невыносимо тяготить тьма окружающей обстановки,—онъ сталъ рваться къ лучшей жизни. Но учителя убрали изъ деревни: Карпо затужилъ. Черезъ нѣкоторое время, однако, онъ женился, остепенился и только по временамъ, при видѣ насилій, производимыхъ надъ безотвѣтными крестьянами, въ немъ пробуждался бурный духъ революціонера, но вспышки эти быстро угасали. Прошло четыре года жизни Карпа, совершенно неизвѣстныхъ ни автору, ни читателю. Черезъ четыре года Карпо неожиданно получаетъ въ наслѣдство отъ тетки 200 руб. И какъ думаетъ читатель, на что обращаетъ всѣ эти деньги разумный, интеллигентный Карпо? Онъ начинаетъ жрать, жрать черезъ силу, для того, чтобы обновить свою кровь. На вопросъ товарища Максима, купитъ-ли онъ себѣ воловъ, или десятину поля, Карпо отвѣчаетъ гнѣвно: „Воли! Що мені з волів! Я сам досі був як віл у плузі. Ні, годі! Тепер я поновлю свою кров, наберуся сили. Он у Німеччині, або в Англії робочий чоловік кожен день їсть мнясо. Того він і сміливий, і розумний, толпною нарікається. В йому кров грає. А ми що?.. Жінко, давай, що там насмажила“.

И вотъ, на основанiи такого поверхностнаго, чисто анекдотическаго соображенiя, Карпо начинаетъ обновлять свою кровь тѣмъ, что жретъ, какъ свинья, съ утра до вечера, возбуждая и смѣхъ и отвращенiе среди своихъ односельчанъ.

Авторъ рисуетъ намъ картины безобразнаго обжорства Карпа. То Карпо сидитъ красный, потный и пожираетъ черезъ силу свинину, разбрасывая кругомъ кости, то Карпо лежитъ вывернувшись на постели и кричитъ на жену: „розшибай пазуху, а ну чи влучу?“ Жена раздвигаетъ сорочку и онъ бросаетъ ей за пазуху конфекты. „Цукор потрiбний для тiла: вiн його нагрiває, як дрова пiчь, i пiдживляе,“ объясняетъ онъ свои странные поступки нарвавшемуся на эту сцену товарищу. И такъ далѣе, все crescendo и crescendo; кончается вся исторiя тѣмъ, что просвѣщенный Карпо, въ концѣ концовъ, напивается, какъ животное въ шинкѣ, и у него крадутъ купленнаго на занятые деньги коня. Это послѣднее происшествiе потрясло Карпа: „Це вже по свинячому вийшло,—заявляетъ онъ сумрачно товарищу: не вмiв я по людському жити. Не для нас воно“. Карпо опомнился и съ жгучей страстностью набросился на работу: онъ уплатилъ всѣ долги, но все таки продолжаетъ ходить на заработки, какъ-бы желая заглушить какую-то жгучую боль.

И такъ, просвѣщенный, любознательный Карпо, духовно воспитанный честнымъ и либеральнымъ учителемъ, изъ всѣхъ его бесѣдъ вынесъ такое убѣжденiе: человѣкъ, каково бы ни было его происхожденье, долженъ стремиться къ тому, чтобы жить по человѣчески, т. е. охранять свои человѣческiя права и свободно развивать свой разумъ: достигнуть этого можно, только обновивъ физическiй составъ своей крови при помощи безсмысленнаго жранья и пьянства. Такой способъ разсужденiй напоминаетъ намъ логику героевъ нѣмецкихъ анекдотовъ, въ которыхъ, когда докторъ говоритъ, напримѣръ, больному: прiймите эти порошки въ водѣ;—то больной идетъ къ рѣкѣ, входитъ въ воду и тамъ принимаетъ лекарство. Или, когда докторъ, подавая больному рецептъ, говоритъ ему: прiймите это и вамъ станетъ легче,—то больной рветъ на мелкiе кусочки рецептъ, проглатываетъ ихъ, и выздоравливаетъ. Разница въ данномъ случаѣ будетъ состоять только въ томъ, что авторы подобныхъ анекдотовъ выставляютъ своихъ героевъ безсмысленными дураками, тогда какъ, по словамъ Коцюбинскаго, Карпо былъ осмысленнымъ, любознательнымъ человѣкомъ, съ которымъ учитель велъ долгiя и разумныя бесѣды. И неужели-же эти разумныя бесѣды не уяс-

шли Карпу хоть слѣдующаго: что если англійскій рабочій силенъ и свободенъ, то вовсе не потому, что онъ ѣстъ мясо, а наоборотъ — онъ ѣстъ мясо потому, что силенъ и свободенъ. Память недавно прошедшаго крѣпостного права должна была-бы также напомнить Карпу, что не сытая пища пробуждаетъ въ людяхъ духъ свободы. Среди панской дворни и въ той деревнѣ, гдѣ жилъ Карпо, находилось навѣрное не малое количество хитрыхъ угодниковъ, блюдолизовъ панскихъ, которые обильнѣйшимъ образомъ питались отъ стола своихъ господъ, и не смотря на это, оставались самыми презрѣнными пресмыкающимися. Да наконецъ, самъ свободолюбивый учитель, вызвавшій къ жизни душу Карпа, развѣ жирнымъ мясомъ поддерживалъ онъ въ себѣ любовь къ свободѣ?! Карпо видѣлъ его жизнь изо дня въ день, и примѣръ этого благороднаго человѣка долженъ былъ глубоко запечатлѣться въ его душѣ.

Такимъ образомъ, если-бы у Карпа была хоть крупица здраваго смысла, онъ не могъ-бы сдѣлать такого парадоксальнаго, анекдотически-безсмысленнаго вывода. Это приводитъ насъ къ рѣшенію двухъ вопросовъ: или Карпо былъ въ дѣйствительности безнадежнымъ дуракомъ,—въ такомъ случаѣ не стоило писать и разсказа; или-же онъ былъ человѣкомъ разумнымъ,—въ такомъ случаѣ онъ не могъ-бы разсуждать столь парадоксально, и несостоятельность его должна была-бы обнаружиться въ болѣе глубокомъ, въ болѣе драматическомъ столкновеніи съ жизнью.

Переходимъ къ третьему разсказу этой же серіи, — „Дорогою ціною“. Это уже не набросокъ, это большой разсказъ во вкусѣ Майнъ-Рида или Фенимора Купера. Для читателей юношескаго возраста онъ долженъ представлять большой интересъ, такъ какъ нѣтъ тѣхъ ужасовъ и бѣдствій земныхъ, которыхъ не бросилъ-бы авторъ на головы своихъ героевъ: бѣгство отъ пана, ночная переправа черезъ Дунай; всѣ успѣли сѣсть въ лодки, только герои разсказа остались на берегу и бѣгутъ отъ погони. Постройка плота.. переправа.. теченіе уноситъ плотъ съ съѣстными припасами.. чудомъ спасены.. И вдругъ шальная пуля козака съ русской стороны ранитъ Остапа. Заблудились.. пожаръ въ плавняхъ. Соломія попадаетъ въ область огня.. на раненаго, лишеннаго силъ Остапа нападаетъ волкъ. Неожиданное спасеніе: Соломія выбѣгаетъ изъ плавней, натыкается на хату цыганъ, умоляетъ ихъ идти за нею. Находятъ въ глубинѣ плавней Остапа; цыгане несутъ его къ себѣ. Остапъ выздоравливаетъ нако-

нецъ. Казалось-бы, насталъ вмѣстѣ съ этимъ и конецъ всѣмъ испытаніямъ злосчастныхъ героевъ? Не тутъ то было! Авторъ готовитъ имъ еще горшія бѣдствія. Цыгане оказались грабителями. Произошла какая то ночная схватка, въ которой ранили стараго цыгана. Остапъ и Соломія поняли, что нельзя и минуты оставаться дольше въ этомъ разбойничьемъ гнѣздѣ, но вмѣсто того чтобы сейчасъ-же уйти вмѣстѣ въ селеніе, гдѣ Соломія работала поденно у болгарина,—они поступаютъ удивительно неостроумно: Соломія отправляется сначала одна просить болгарина принять пока что Остапа, а пока она путешествовала туда и сюда,—налетѣли турецкіе солдаты, связали всѣхъ цыганъ, въ томъ числѣ и Остапа, и отвезли въ тюрьму въ Галацъ. Добравшись, наконецъ, до начальника тюрьмы,—Соломія узнаетъ, что Остапъ, какъ русскій бѣглецъ, будетъ отправленъ назадъ въ Россію. Соломія рѣшается на послѣднее героическое средство: отбить у солдатъ Остапа силой. Планъ Соломіи не удается: лодка опрокидывается,—Соломія съ товарищемъ Иваномъ тонутъ, Остапа отвозятъ на русскій берегъ.

Такимъ образомъ, бѣглецы гибнутъ, но не отъ тяжкихъ условій жизни, встрѣчающихъ подобныхъ безправныхъ людей въ чужой странѣ, а отъ исключительно романтическихъ бѣдствій, насланныхъ на нихъ авторомъ.

Фантазіи автора могъ-бы позавидовать и Майнъ-Ридъ. Двѣ случайно завалившіяся спички въ штанахъ какого-нибудь „слѣдопыта“ спасаютъ его и отбитую у индійцевъ красавицу отъ цѣлой стаи волковъ, — у Коцюбинскаго дѣло обходится еще чуднѣе: брызги воды спасаютъ недвижимого Остапа отъ голоднаго волка! „Єдиним оружжам Остаповим була вода, і він час од часу обливав нею вовка, не допускаючи до себе. Вовк врешті скучив: він кілька раз сердито з запеклістью клацнув на Остапа зубами, крутнувсь і счез у комишах“ (170). Должно быть, этотъ добрый волкъ былъ вегетаріанецъ, въ противномъ случаѣ не могло-бы такое голодное, хищное животное отказаться отъ столь вкуснаго кушанья изъ-за нѣсколькихъ капель воды. Да проститъ намъ почтенный авторъ, но трудно какъ-то повѣрить, чтобы волкъ, проживающій въ плавняхъ, забрызганный въ мокрую грязь, до такой степени боялся воды; да, наконецъ, если не ошибается старикъ Бремъ, волкъ отнюдь не относится къ кошачьей породѣ, а потому и не страдаетъ боязнью воды.

Какъ видно изъ переданнаго нами выше содержанія разсказа, въ произведеніи этомъ отведено слишкомъ мало мѣста

для психологіи: почти всѣми моментами жизни героевъ руководятъ ужасныя случайности. Въ этомъ, конечно, нѣтъ ничего невѣроятнаго. Бываютъ жизни, исторія которыхъ есть только перечень фатальныхъ бѣдствій; бываютъ жизни счастливыя и безпечныя, какъ струи лѣсного ручейка, теченіе которыхъ вдругъ прерывается шальнымъ камнемъ, сорвавшимся съ крыши,—все это вполнѣ вѣроятно, но отнюдь не типично. И переданный Коцюбинскимъ разсказъ, за немногими исключеніями, можетъ имѣть свою долю вѣроятія,—но онъ лишенъ литературнаго интереса, такъ какъ слишкомъ исключительныя обстоятельства, сопровождающія жизнь его героевъ, дѣлаютъ его далекимъ отъ реальной жизни.

Впрочемъ, уже въ этомъ разсказѣ видна способность Коцюбинскаго глубоко проникать въ тайники сердца человѣческаго. Отмѣтимъ истинно художественную картину смерти Соломіи. Рѣдко кому удавалось передать съ такой силой безконечное одиночество умирающаго человѣка.

Небольшой набросокъ „Поединок" переноситъ насъ уже въ сферы quasi-интеллигенціи". Сынъ бѣдной мѣщанской семьи, скромный молодой человѣкъ получаетъ мѣсто репетитора въ богатомъ домѣ помѣщика и важнаго чиновника. Супруга его, увядшая сорокадвухъ-лѣтняя дама, влюбляется въ красиваго репетитора и обращаетъ его въ своего возлюбленнаго. Она терзаетъ его нездоровой любовью, своими романтическими письмами, своими аристократическими манерами и классической музыкой, которыхъ бѣдный учитель не можетъ оцѣнить, но такъ какъ связь съ „настоящей" дамой льститъ самолюбію Пиддубнаго и гарантируетъ ему хлѣбное мѣсто, то онъ и остается въ роли послушнаго любовника. Мужъ неожиданно накрываетъ любовниковъ и выгоняетъ репетитора изъ дому. Афраппированный учитель покорно уходитъ, но прибѣжавши домой, начинаетъ обдумывать свой поступокъ и приходитъ къ выводу, что онъ поступилъ по мѣщански, позволивши безпрекословно такъ унизить себя. Антонина, „настоящая дама", никогда не проститъ ему этого. Какъ реабилитировать себя въ ея глазахъ? Въ этихъ размышленіяхъ проводитъ молодой учитель всю ночь и на утро придумываетъ гаденькій компромиссъ. Свѣтскія правила чести требуютъ, чтобы онъ вызвалъ оскорбителя на дуэль, но онъ, Пиддубный, не хочетъ рисковать своей жизнью, а потому онъ пошлетъ свой вызовъ на имя Антонины: такимъ образомъ и честь будетъ возстановлена, и дуэль не состоится. Планъ достигаетъ цѣли: мужъ является къ Пид-

дубному съ извиненіемъ, и такимъ образомъ возстановляется status quo ante.

Разсказъ „Поединок" составляетъ переходъ отъ приведенныхъ нами выше разсказовъ Коцюбинскаго къ послѣдующимъ прекраснымъ произведеніямъ его. Душевное состояніе молодого учителя, помышляющаго о томъ, какъ-бы смыть свой позоръ и оградить отъ риска свою жизнь, разработано прекрасно. Но психологія эта безпочвенна,—у ней нѣтъ корней. Мы видимъ передъ собой труса и негодяя. Но почему этотъ Поддубный, сынъ бѣдной и, очевидно, трудящейся мѣщанской семьи, превратился въ такого жалкаго пошляка и труса? Мы также не понимаемъ, почему молодой, здоровый человѣкъ, имѣющій сильныя руки и кой-какія знанія, добровольно погрузился въ тину и грязь, способную удовлетворять лишь такія дряблыя, увядающія натуры, какъ пани Антонина?

Эта недосказанность сильно понижаетъ литературную цѣнность разсказа.

Небольшой разсказикъ „Помстився"—произведеніе на столько слабое, что считаемъ ненужнымъ даже подвергать его болѣе подробному разбору. Это сплошная мелодрама. Богатый помѣщичій сынокъ, кутила, мотъ, спустившій все и нынѣ состоящій въ санѣ босяка, сильно выпивши, откровенничаетъ со своимъ случайнымъ собесѣдникомъ рабочимъ-парубкомъ и разсказываетъ ему исторію своей грязной жизни, между прочимъ упоминаетъ о крестьянской дѣвушкѣ, которую онъ погубилъ. Парубокъ также повѣряетъ ему исторію своей горькой жизни; разсказываетъ, почему онъ бросилъ свое родное село и отправился мыкаться по свѣту: онъ любилъ больше жизни дѣвушку изъ своей деревни и панъ погубилъ ее. О, если-бы только удалось ему отыскать этого негодяя, ужъ онъ бы заплатилъ ему и за свою и за ея искалѣченную жизнь!

Ужасная случайность!

Оказывается, что именно этотъ баринъ-босякъ, это пьяное животное и погубилъ его несчастную невѣсту. Наконецъ-то онъ можетъ отомстить негодяю! Но честный парубокъ гнушается подобной местью, онъ оттягиваетъ пьяное тѣло отъ рѣки, что-бы его не захлестнули волны, и возвращается въ городъ.

О, счастье!

Въ городѣ онъ наталкивается совершенно неожиданно на несчастную любимую дѣвушку, которую столько времени разыскивалъ напрасно и считалъ безвозвратно погибшей.

„Добродѣтель награждена, порокъ наказанъ—и всѣ три единства соблюдены!

Въ этихъ первыхъ разсказахъ Коцюбинскаго, какъ-то „Помстився“, „Посол од Чорного Царя“, „По людському“, видна и во внѣшней формѣ неопытная рука: они преимущественно ведутся въ видѣ разсказа отъ перваго лица: авторъ еще не владѣетъ дѣйствіемъ, но что касается красоты языка, стиля и художественной силы описанія, то эти свойства въ большей или меньшей степени составляютъ неотъемлемое свойство всякаго произведенія Коцюбинскаго.

VII

Переходимъ теперь къ тѣмъ произведеніямъ Коцюбинскаго, въ которыхъ дарованіе его выразилось съ полной силой.

Психологія женской души, а вмѣстѣ съ нею вся сложная гамма чувства любви составляютъ избранный мотивъ художественнаго психологическаго анализа. Въ русской литературѣ лучшимъ знатокомъ женской души почитается Тургеневъ,—можемъ безъ преувеличенія сказать, что такое же мѣсто принадлежитъ по праву въ украинской литературѣ Коцюбинскому. Вотъ всѣ женскіе образы, проходящіе передъ читателемъ: бѣдныя татарочки Фатьмэ, Эмене, молдаванка Гашица, Олександра, Настя, Раиса, баба Хима, Маріора, Маланка, и даже мимолетно проскальзывающія милыя тѣни Гафійки и цыганки Гицу,—всѣ они живы, естественны и правдивы. Любящія, тоскующія, гнѣвныя, изступленныя—онѣ всегда сохраняютъ въ себѣ типичную чистоту непосредственной женской души; онѣ дѣйствуютъ подъ вліяніемъ чувства, и чувство это никогда не бываетъ подкуплено постороннимъ разсчетомъ. Онѣ всѣ любятъ, каждая по своему; онѣ не могутъ жить безъ любви, не той, конечно, любви, перипетіи которой живописуются въ французскихъ бульварныхъ романахъ, а той любви, которая одушевляетъ жизнь славянской женщины, которая заставляетъ забывать себя для другихъ,—будь то мужъ, отецъ, ребенокъ или родная страна. Мы не смѣемъ настаивать на нашемъ мнѣніи, но исторія и литература поддерживаютъ его. Въ любви своей украинская женщина какъ-бы старается утолить жажду самопожертвованія. Она не старается покорить себѣ любимаго человѣка, она не покоряется и сама, она только ищетъ достойнаго человѣка, чтобы излить на него весь запасъ нѣжности и любви,

которыми такъ щедро надѣлила ее природа. Не такъ радуетъ ее своя слава, какъ слава избранника ея. Эта слава теплѣе: радостнѣе дѣлить чужую славу, чѣмъ холить свою. И если женщина не находитъ такого существа въ жизни, если сердце ея обречено на холодное одиночество,—оно атрофируется, какъ атрофируется всякій органъ, лишенный возможности проявлять свойственную ему дѣятельность. Остается жить человѣкъ съ мертвымъ сердцемъ. Счастливы тѣ женщины, для которыхъ открытъ міръ идей; какъ-бы ни была одинока и безрадостна ихъ личная жизнь,—имъ есть для кого жить, есть что любить: но тѣ добрыя созданья, добрыя и нѣжныя, которыя могутъ понять только любовь конкретную къ близкому, дорогому человѣку,—лишенныя этой любви, онѣ увядаютъ, какъ увядаютъ цвѣты, лишенные солнечнаго луча. Такому грустному явленію посвященъ одинъ изъ лучшихъ разсказовъ Коцюбинскаго „Лялечка".

Героиня его также любитъ, но любитъ по своему. Любовь Рапсы совсѣмъ не похожа на любовь Гашицы, любовь Фатьме или Насти; каждая изъ нихъ любитъ сообразно даннымъ своего темперамента, своего развитія, своей среды, — и въ этомъ большая сила таланта Коцюбинскаго.

Остановимся, напр., на Фатьме (На камени). Татарка съ горъ, она выдана замужъ за противнаго, богатаго рѣзника, котораго не любитъ. Случайно въ приморскую деревушку пріѣзжаетъ молодой турокъ и остается на нѣкоторое время жить въ домѣ рѣзника. Разъ увидѣлъ онъ глянувшія на него изъ-за фередже очи Фатьме, она опьянилась звуками его зурны,—и оба полюбили другъ друга. Нѣтъ сомнѣнія въ томъ, что не личность Али пробудила любовь въ сердцѣ Фатьме, — она вѣдь ни разу не говорила съ нимъ: молодость, красота юнаго турка воплотили томившую душу Фатьме тоску въ опредѣленную страсть,—въ ней слились и жажда свободы, и жажда искренняго, молодого чувства, и Фатьме безъ думъ, безъ размышленій отдалась своей страсти, съ той природной силой, съ какой поворачиваетъ цвѣтокъ свою головку къ солнечному лучу. Съ полнымъ фанатизмомъ отдается Фатьме своему влеченію. Она не думаетъ о настоящемъ, не загадываетъ о будущемъ, не смущается мыслью объ измѣнѣ, о грѣхѣ: она любитъ, и не можетъ, не хочетъ противустоять своему чувству. Въ этой силѣ страсти и слабой дѣятельности мозга проявляется основа душевнаго склада восточнаго человѣка—фатализмъ Фатьме. Разъ человѣкъ не употребляетъ ни малѣйшаго усилія воли, чтобы побороть свою страсть и направить такъ или иначе свои

чувства, то ему и остается одно—отдаться во власть событій, комбинирующихся помимо него. Волю-же, идущую противъ самой природы человѣка, можетъ поддерживать только сильная мысль, та мысль, которая съ большой силой убѣжденія представляетъ человѣку всѣ послѣдствія, порождаемыя однимъ его неосторожнымъ ходомъ,—мысль шахматнаго игрока. У бѣдной Фатьме нѣтъ и тѣни подобной мысли,—вотъ почему чувство ея отличается такой стихійной силой.

Вспомнимъ сценку перваго рѣшительнаго свиданія Фатьме и Али.

„Ти здалеку?"—Али здригнувся; голос йшов зверху, з даха, і Али підняв туди очі. Фатьме стояла під деревом, тінь од якого вкривала Али. Він спаленів і заікнувся.—„З під Смірни... далеко звідси."—„Я з гір". Мовчанка. Кровь бухала йому до голови, як морська хвиля, а очі полонила татарка і не пускала від своїх.—„Чого забився сюди? Тобі тут сумно?"—„Я бідний... ні зірки на небі, ні стебла на землі. Заробляю".—„Я чула, як ти граєш"...—Мовчанка.—„Весело у нас в горах... музики, дівчата веселі... у нас нема моря... а у вас?"—„Близько нема".—„Йохтер! І ти не чуєш в хаті як воно дихає?"—„Ні у нас замісць моря пісок. Несе вітер гарячий пісок, і ростуть гори немов горби верблюжі. У нас...—„Цсс!.. Вона неначе ненароком висунула з-під фередже білий випещений вид і поклала з фарбованим нігтем палець на повні її рожеві уста. Навкруги було безлюдно. Блакітне, як друге небо, дивилось на них море і лиш біля мечету просунулась якась жіноча постать.—„Ти не боїшься, ханим, розмовляти зо мною? Що зробить Мемет, як нас побачить?"—„Що він схоче".—„Він нас забъє, як побачить!"—„Як він схоче". (17).

Эта любовь не смягчена ни нѣжностью, ни душевной дружбой, она сильна только силой желанья. Что-то мрачное, фатальное, подобное силамъ природы чуется въ этомъ влеченіи; оно чуждо намъ. И въ этой особенности любви Фатьме, подмѣченной Коцюбинскимъ, и проявляется большая художественная сила его таланта.

Гашица (Не-коптьоръ)—такое-же непосредственное дитя природы, какъ и Фатьме, но любитъ она совершенно иначе. Конечно, не духовная красота, а молодость здоровье и чувство Йона пробудили любовь въ сердцѣ Гашицы, но тутъ-же сейчасъ примѣшались и психическіе мотивы.

Йонъ долго и упорно ухаживалъ за Гашицей. И вотъ онъ явился наконецъ въ первый разъ къ ней во дворъ. Парубокъ

проситъ пить, дѣвушка ведетъ его въ погребъ, гдѣ у нихъ хранится вино, и подаетъ ему полную куфу.

„Парубок обхопив куфу руками, підніс до рота, здмухнув піну і пожадливо припав устами до вина. Гашица, спершись на бочку, не спускала ока з свого милого, немов роскошувала його приємністю. „Бун-джин!"—відсапнув нарешті Йон, втираючи уста рукавом, та ставлячи долі куфу. „Дуже дякую, додав він, обіймаючи та пригортаючи до себе Гашицю. Дівчина не пручалась. Їй так добре було в обіймах милого, вона так солодко загремтіла від дотику тих сильних, жилавих рук, від того тепла молодого любого тіла. В ухах немов звенить щось, в голові туман. Вона наче з-за стіни чує Йонів голос, його слова". Далѣе Йонъ начинаетъ восхищать Гашицу своими удивительными познаніями русскаго языка.

„Йон монотонно цідив слово по слові, а Гашица, згорнувши руки, слухала, мов зачарована. *Який він розумний!*— подумала вона, *почуваючи в грудях новий приплив почуття*. „Біне?"—поспитав Йон скінчивши:—„Тара біне! Прошепотіла Гашица" Йонъ окончательно восхищаетъ Гашицу своимъ умомъ, своей ловкостью. Наконецъ имъ надоѣдаетъ сидѣть въ погребѣ, и Йонъ начинаетъ уприашивать Гашицу пойти съ нимъ на виноградникъ.

„І хоч Гашица гнала його до дому, а не могла встояти проти палких благань милого й сама не помітила, як опинилась за хатою, на стежці до виноградника. Серед темних крилатих кущів обібрали вона собі місцину. Йонъ нарвав на оберемку трави й простелив долі. Чорна пухка земля дихала вохкістю, старі роскішні кущі здіймали до гори, мов руки, цупке галуззя: крізь чорне лапате листя лиш де-не-де миготіла зірка. Було холодно, моторошно якось. Гашица несвідомо пригорнулась до Йона, цілою істотою віддаючись гарячим пестощам... „Починало вже сіріти. Йон—щасливий, задоволений, Гашица—засоромлена, з опущеними до долу очима, з почуттям якоїсь ваги, якогось непоправного лиха.

Мы нарочно сдѣлали такую большую выписку, чтобы показать читателю, какъ вѣрно и вмѣстѣ съ тѣмъ какъ цѣломудренно пишетъ авторъ подобныя, выражаясь банально, „рискованныя сцены". Йонъ привлекаетъ къ себѣ Гашицу, дѣвушка вся задрожала въ его горячихъ объятіяхъ, въ ушахъ ея зазвенѣло, въ головѣ появился туманъ; голосъ Йона почудился ей-то въ густой мглѣ, — все это проявленіе чисто физіологической жизни организма; но тутъ-же рядомъ мысль бѣднаго созданія старается

надѣлить своего избранника всѣми доблестями идеала, якобы воплотившагося въ этомъ здоровомъ, грубоватомъ парнѣ. Замирая отъ восторга, слѣдитъ Гашица за всѣми движеніями Йона, прислушивается къ его словамъ: какой онъ умный, какой сильный, какой ловкій.

Не беремся рѣшать, какое изъ двухъ началъ, дѣйствующихъ въ человѣкѣ, обманываетъ въ данномъ случаѣ дѣвушку: физіологія ли подкупаетъ психологію, или психологія возбуждаетъ физіологію,—важно то, что авторъ, открывая душу бѣдной дѣвушки, знакомитъ насъ съ обоими чувствами, охватившими ее; онъ дѣлаетъ человѣчнымъ волненіе Гашицы, онъ пріобщаетъ ее къ намъ, мы проникаемся къ ней жалостью, мы понимаемъ и не судимъ ее..

Представимъ-же себѣ, что всю эту сцену въ погребѣ, а затѣмъ на виноградникѣ взялся-бы описывать кто-либо изъ французскихъ реалистовъ. Влюбленные въ саду ночью. Гашица въ объятіяхъ Йона... Какой просторъ для пламенной фантазіи, какое богатое знаніе физіологіи могъ-бы проявить любой живописатель подобныхъ сценъ!.

Коцюбинскій ограничивается немногими фразами.

Крізь чорне, лапате листя лишь де-не-де мигтіла зірка.. Було холодно, моторошно якось: Гашица несвідомо пригорнулась до Йона, цілою истотою віддаючись гарячим пестощам". І довольно... въ этихъ немногихъ словахъ много души.

За короткую минуту довѣр'я и непосредственнаго чувства Гашица дорого заплатитъ, и расплата не заставляетъ себя долго ждать. И онъ поступаетъ самымъ обычнымъ образомъ: довѣрчивая, наивная Гашица уже потеряла для него интересъ новизны,—онъ присватывается къ другой дѣвушкѣ. Бѣдная Гашица переживаетъ тяжелые, чорные дни. Она не воспламеняется жаждой дикой мести къ разлучницѣ или измѣннику, она глубоко страдаетъ: и жгучій стыдъ, и горечь обиды, и безотвѣтная любовь наполняютъ ея сердце страшнымъ горемъ. Въ концѣ концовъ Гашица рѣшается на героическое средство: идетъ къ родителямъ Йона,—и разсказъ оканчивается общимъ благополучіемъ.

Въ этой обыкновенной исторіи Коцюбинскій сумѣлъ найти много человѣчнаго и тѣмъ сдѣлалъ ее близкой и понятной намъ

Большая повѣсть „На віру" посвящена драматическому происшествію, разыгрывающемуся на почвѣ романическаго столкновенія трехъ характеровъ,—Насти, Олександры и Гната.

Всѣ они сильно рознятся между собой. Вотъ какъ характеризуетъ авторъ героиню разсказа — Настю. „А Настя була добра, тыха, сумирна. Багато говорити вона не любила. Усе слухае, що говорять другі, й всміхаетця очіма та куточками уст. Але як скаже слово, то так і влетить ластівкою те слово до серця і мов крильцями розмае тугу. Тиха, як ягниця, ніжна, мов голубка. З природи мовчазна, вона залюбки слухала веселу, та гарну беседу“.—Словомъ, Настя была удивительно женственна, мягка, нѣжна, но подъ этими въ высшей степени привлекательными качествами, какъ и бываетъ обыкновенно, не скрывалась глубина и сила характера. Казалось бы сразу, что Настя какъ нельзя болѣе подходила къ такому же молчаливому Гнату, но сходство это было только кажущееся:—въ сущности же это были совершенно различные люди: Гнатъ имѣлъ сильную и глубокую натуру, Настя же была поверхностна и пассивна. Именно такъ и характеризуетъ авторъ свою героиню: „Вона не мала характеру, її можно було на все підмовити, але тихим, лагідним словом. Материне бажання лише підживляло її мляву энергію“.

Третье дѣйствующее лице этой драмы, Олександра—пылкая, экспансивная, артистическая натура.

Сообразно даннымъ характерамъ Насти, Олександры и Гната развивается и теченіе всего разсказа.

Гнатъ сирота, не богатый но трудолюбивый парубокъ, полюбилъ Настю. Любила-ли его Настя?

„Настя, здается, любила його,—отвѣчаетъ на этотъ вопросъ авторъ: але якось не важилась сказати йому рішуче слово. Що було не спитае він: „Підеш за мене? Присилати старостів? „Вона в одно: А я знаю? Я тебе й так люблю?“

Нельзя однако приписать такой отвѣтъ дѣвической скромности, потому что нѣсколько строкъ выше авторъ говоритъ о томъ, что Настя охоче слухала жартівъ говіркого Петра і часомъ навіть забувала про Гната“.

И подобное отношеніе вполнѣ соотвѣтствуетъ дрябленькой натурѣ Насти. Но вотъ въ одинъ весеный майскій день Настя говоритъ „Пійду за тебе! Присилай старостів!“

И что же? хитрая Олександра начала вмѣстѣ съ матерью Настиной уговаривать Настю выйти замужъ за Петра, а не за Гната, и, сбитая съ толку Настя, принимаетъ, наконецъ, такое чисто-дѣтское рѣшеніе: „хто перш пришле старостів, за того й піду“.

Олександра предупреждаетъ Петра, чтобы торопился, и Гнатъ остается за флагомъ.

Такъ какъ Настя не любила сильно ни Гната, ни Петра, то такой поступокъ вполнѣ согласуется съ ея характеромъ. Еще характернѣе очерчено Коцюбинскимъ дальнѣйшее поведеніе Насти.

Мужа Насти взяли въ солдаты. Гнатъ встрѣтился однажды съ Настей и началъ ее горько упрекать въ томъ, что она разбила ея жизнь. Настя разстроилась отъ его рѣчей. „Вона плакала; вона й досі не знае, як це сталося. Так десь воно мало бути. Адже і її жаль, що вони розлучились: вона не бідила-б так гірко без чоловіка, як тепер, коли Петра взяли в москалі". (227). Послѣдняя фраза чрезвычайно характерна. Очевидно, еслибы мужа не взяли въ солдаты, Настя и не замѣчала-бы всей горечи своего положенія. Отсутствіе мужа, а не присутствіе нелюбимаго мужа угнетаютъ ее.

Приходитъ извѣстіе о смерти Настинаго мужа.

Гнатъ выгоняетъ изъ дома свою законную жену и умоляетъ Настю жить съ нимъ „на віру", говоря иначе, онъ проситъ ее сойтись съ нимъ, такъ сказать, гражданскимъ бракомъ.

„Настя слухала, притулившись до шершавого стовбура яблуні; її жаль стало того тихого, щирого чоловіка, що так вірно її кохає, що гине за нею. Вона сама любила Гната і десь у далекому закуточку її серця ворушилась згода на Гнатове жадання. Її вже турбували перешкоды, що неминуче мали стати на дорозі до щастя".

Протестъ матери только возбуждаетъ упорство Насти. Она по природѣ недалека и пассивна; ее можно было бы легко уговорить, обмануть, но мать дѣйствуетъ напрямикъ и именно этимъ пріемомъ какъ-бы подталкиваетъ Настю согласиться на просьбы Гната. Она убѣгаетъ изъ дома матери и поселяется въ домѣ Гната. Сначала мать требуетъ возвращенія дочери назадъ, но затѣмъ примиряется съ совершившимся фактомъ.

Начинаются для Насти дни тихаго счастья. Она въ своей сферѣ: она хлопочетъ по хозяйству, убираетъ хату, ласкается, какъ нѣжная кошечка къ мужу; ей хорошо, ей дѣтски весело, ей не нужно больше ничего; она достигла своего истиннаго счастья.

Но счастью Насти не суждено было быть долговѣчнымъ. Она услыхала отъ услужливыхъ кумушекъ, что Олександра обѣщаетъ вытащить ее за волосы изъ хаты мужа. Со слезами передаетъ она это извѣстіе мужу. Смущеніе и страхъ зарождаются

въ ея душѣ; спокойствіе несложнаго счастья нарушено. Катастрофа приближается. И вотъ однажды, когда Настя сидѣла въ своей опрятной, хорошенькой хаткѣ, —явилась грозная Олександра. Происходитъ ужасная сцена: Гнатъ въ припадкѣ бѣшенства убиваетъ Олександру. Гната берутъ въ тюрьму. Настя горюетъ, плачетъ, хлопочетъ у адвоката. Гната осуждаютъ на поселеніе въ Сибирь.

„Настя все чула й бачила. Їй здавалось, що серце в неї ось-ось пухне з жалю, що вона вмре. Перелякана, збентежена вийшла вона з суду, гірко плачучи, та не знаючи, що з собою діяти". „Чи пійдеш зо мною в далеку дорогу, Насте?" —Спросилъ ее Гнатъ.—„Настя нічого не відповіла, але подумала:—„пійду, яке мені життя без його".

Однако она не пошла.

Мать и сосѣдки начали ее уговаривать не оставлять матери, не рисковать жизнью ребенка. И безхарактерную Настю скоро охватило смущеніе. „Але вона все ще вагалась, та не знала, що чинити". Но въ концѣ концовъ: „Дивлячись на материни сльози, слухаючи, як усі відражали їй покидати свої сторони, Настя непомітно звикла до думки, що йти за Гнатом в далекий Сібірь,—річь неможлива. Вона любила Гната, жалувала його, плакала за ним і... все таки лишилась у Мовчанах".

Черезъ два года она вышла замужъ за вдовца.

Такъ мирно, благополучно окончилась для нея большая драма, причиной которой была она сама.

Сильные погибаютъ, приспособляемые удерживаются въ жизни.

Погибли Гнатъ и Олександра,—Настя уцѣлѣла. Она пережила свое горе и снова прилѣпила свое гнѣздышко, какъ ласточка къ стѣнѣ, и по всей вѣроятности нашла свое тихое, несложное счастье.

Въ этомъ заключительномъ аккордѣ повѣсти проявляется снова художественный талантъ Коцюбинскаго.

Всѣ поступки Насти, всѣ чувства ея правдивы: Настя немогла поступать иначе,—это чувствуетъ читатель. Заставь авторъ Настю отправиться за Гнатомъ въ Сибирь—и цѣльность художественнаго образа была-бы нарушена. Настя большой человѣкъ для малыхъ дѣлъ и малый для большихъ. Она слишкомъ живучая натура; больше всего она любитъ въ сущности, можетъ быть и безсознательно свой комфортъ, свой покой: она боится рѣшительныхъ шаговъ. Оставить мать убѣдилъ ее Гнатъ, если-бы онъ

былъ и теперь съ нею, то, по всей вѣроятности, убѣдилъ-бы ее идти съ нимъ въ Сибирь,— но его не было, были мать и кумушки. Онѣ представляли Настѣ въ сущности второстепенные доводы. ребенокъ можетъ простудиться, мать стоскуется,—и Настя уступила. Изъ-за маловажныхъ причинъ она пожертвовала жизнью погибшаго за нее человѣка. Поплакала, поплакала, а затѣмъ успокоилась, потому что въ сущности не любила Гната съ той силой, съ какой любятъ глубокія натуры. Сердце ея не дѣлало большой разницы между Гнатомъ и Петромъ: Петро потѣшалъ ее веселымъ разговоромъ, а Гнатъ подкупалъ беззавѣтной любовью. И оба эти чувства находили мѣсто въ эгоистической натурѣ Насти. Въ ея чувствѣ нельзя искать ничего высокаго. Не случись Настѣ Гнатъ и Петро, она вышла-бы замужъ за Степана, за Ивана, вышла-бы за кого-нибудь, свила-бы свое хорошенькое гнѣздышко, и, если-бы мужъ ея не оказался окончательнымъ негодяемъ,—была бы счастлива.

Совершенно иную фигуру представляетъ изъ себя Гнатъ: его сильная, глубокая натура искала именно такой женщины, какъ Настя—тихой, женственной, милой. Еще до знакомства съ нею, въ мечтахъ его носился смутный идеалъ „дружини". И когда онъ встрѣтился съ Настей и увидалъ воплощеніе своей мечты,—онъ полюбилъ Настю всей душой.

Зачѣмъ онъ женился на Олександрѣ, узнавъ, что Настя измѣнила ему?

Да для того-же, чтобъ доказать ей, что Олександра все лгала, разъ сама согласилась пойти за него. Онъ хотѣлъ этимъ поступкомъ пронзить сердце Насти, но Настю не тронулъ, а себя погубилъ. Будь это не Гнатъ, а другой человѣкъ, онъ примирился-бы съ обстоятельствами, разыскалъ-бы себѣ другую дѣвушку, болѣе соотвѣтствующую его требованіямъ, и былъ-бы счастливъ. Или уже, женившись сгоряча на Олександрѣ, не дошелъ-бы до открытаго разрыва, а кой-какъ примирился-бы со своей безрадостной долей.

Но Гнатъ, тотъ Гнатъ, котораго даетъ намъ Коцюбинскій— сдѣлать этого не можетъ: онъ любитъ разъ и на всю жизнь. Убилъ онъ Олександру сгоряча, увидѣвши, какъ она бьетъ и тащитъ за волосы Настю. Быть можетъ онъ и не вспылилъ-бы до такой степени, если-бы къ этому не было подготовки. Слезы Настины и ея разсказы о томъ, какъ Олександра собирается вытащить ее за косы изъ хаты, давно уже разъѣдали его сердце, и вдругъ этотъ кошмаръ всталъ воочію передъ его глазами.

Гнатъ забываетъ все: не желаніе убить Олександру, а стремленіе спасти во чтобы то ни стало Настю руководитъ имъ. Происходитъ катастрофа, разбивающая навсегда жизнь Гната.

Большой, интересной фигурой выступаетъ на фонѣ рисунка разсказа—Олександра. Все понять—все простить, эта старая истина проявляется въ данномъ случаѣ въ разсказѣ Коцюбинскаго. Собственно говоря, Олександра должна была-бы быть отнесена къ отрицательнымъ типамъ: она сознательно отбила Настю отъ Гната, она слишкомъ привержена къ хлопцамъ, она и неряшлива, и не способна къ постоянной, уравновѣшенной работѣ, и не смотря на всѣ эти минусы, читатель проникается сожалѣніемъ къ Олександрѣ. Коцюбинскій сумѣлъ отмѣтить глубину ея души, и передъ нами стоитъ не просто разгульная, неряшливая баба, а женщина съ натурой пламенной, артистической, не находящая себѣ отзыва въ окружающей средѣ. Онъ и хочетъ сдѣлаться такой-же степенной хозяйкой, какъ Мотря, какъ Настя, но это ей не удается. Въ первый разъ ей мѣшаетъ устроить свое гнѣздо антипатія Гната, но судьба представляетъ ей и второй, и третій разъ случай обзавестись своимъ домкомъ и вступить на стезю почтенныхъ деревенскихъ жительницъ. Олександра со всей горячностью своего темперамента хватается за работу, но скоро охладѣваетъ. Сердце ея начинаетъ размывать тоска, она чувствуетъ смутное неудовлетвореніе. Но чего-же ей собственно не хватаетъ, чего можетъ она желать?

Достаточно вспомнить сцену на бурякахъ, чтобы понять, чего не хватаетъ Олександрѣ. Въ этихъ шуткахъ, въ этихъ остротахъ и импровизаціяхъ выливалась безсознательная сила талантливости Олександры. Она томила ее и не давала ей возможности удовлетвориться будничной обстановкой трудовой жизни. Конечно, при тѣхъ данныхъ, при которыхъ протекала жизнь Олександры, трудно было ей найти какой-либо цѣлесообразный выходъ, и печальный конецъ ея жизни былъ неизбѣженъ. Всѣ поступки ея и душевныя движенія вполнѣ соотвѣтствуютъ даннымъ ея характера и той средѣ, въ которой протекаетъ ея жизнь. Единственный упрекъ, который можно сдѣлать автору, это то, что послѣднія перепитіи душевной ломки Олександры описаны слишкомъ схематично.

Узелъ спутанныхъ человѣческихъ отношеній разсѣкается однимъ ударомъ топора Гната. Кто виноватъ? Виноваты характеры людей, столкнувшихся на жизненной дорогѣ.

Первоначальная ошибка, предрѣшившая всѣ послѣдующія событія, произошла вслѣдствіе мягкости, инертности Настиной натуры, но именно благодаря этимъ свойствамъ, въ силу контраста со своей сильной натурой, Гнатъ и полюбилъ ее. Не женись онъ на Олександрѣ, положеніе могло бы быть еще спасено, но разъ онъ сдѣлалъ и этотъ неосторожный шагъ, являющійся также слѣдствіемъ его темперамента,—катастрофа была уже неизбѣжна.

И сами герои уже чувствуютъ ее. Этотъ глухой страхъ, мрачныя, безсознательныя предчувствія Насти и Гната исходятъ изъ того, что оба они твердо помнятъ и понимаютъ:—Олександра никогда не проститъ имъ ихъ счастья; рано или поздно она явится сюда, и тогда произойдетъ что-то еще невѣдомое, но ужасное, мысль о которомъ уже заранѣе леденитъ ихъ кровь.

Въ этой трагически неизбѣжной послѣдовательности развивающихся событій и въ глубокомъ пониманіи человѣческаго сердца заключается большая художественность разсказа.

Авторъ не подсовываетъ намъ никакого приговора, но прочтите послѣднія строки разсказа. „Минуло два роки. До Насті заслав старостів удовець з другого села. Старости заміняли хліб. Справили весілля. Гукаючи та співаючи, гучно проминула весільна перезва кладовище, де лише мріла поміж могилками зелена Олександрина могила.“ Здѣсь нѣтъ ни одного слова, говорящаго намъ о личномъ взглядѣ автора, и отъ самой картины, отъ сопоставленія шумной „перезви“, перелетающей черезъ кладбище, гдѣ уже едва виднѣется зеленая могилка Олександры,—вѣетъ такимъ философски-примиреннымъ настроеніемъ, такимъ глубокимъ пониманіемъ жизни!

Къ недостаткамъ разсказа относится нѣкоторая несоразмѣрность построенія его, растянутость и изобиліе второстепенныхъ лицъ. Взятыя сами по себѣ, эти лица чрезвычайно жизненны и свидѣтельствуютъ намъ о подлинномъ знакомствѣ автора съ описываемой средой. Возьмемъ, напримѣръ, сценку объясненія Мотри съ Семеномъ, -отъ начала до конца въ ней нѣтъ ни одной фальшивой нотки.

Семенъ купается въ озерѣ; увидавъ проходящую Мотрю, онъ останавливаетъ ее и начинаетъ съ ней, яко-бы незначительный разговоръ, но Мотря смутно чуетъ сразу, что изъ этихъ незначительныхъ словъ должно выйти что-то значительное.

Разговоръ не завязался. Мотря „обернулась і пішла дрібно, наче молоді літа згадала.“

Какъ мѣтко приведенъ здѣсь этотъ характерный пріемъ деревенскаго кокетства! И далѣе, Мотря возвращается назадъ. Семенъ, наконецъ, высказываетъ ей свое предложеніе,—перейти къ нему жить „на віру“. Мотря смущена, но не смотря на это, не забываетъ пріемовъ своеобразнаго, деревенскаго кокетства. „Мотря щільно стулила губи і спустила очі до долу на горщичок.—А я знаю?- Мотря знайшла на денці горщичка шматочок присохлої глини й почала його дуже уважно відколупувати нігтем“.

Мотря кокетничаетъ съ Семеномъ. Кокетничая, женщина всегда старается показать себя съ той стороны, которая по ея мнѣнію болѣе всего можетъ заинтересовать мужчину. Какъ-бы ни была смущена знаменательнымъ разговоромъ „кисейная барышня“, она не забудетъ отогнуть изящно мизинчикъ, выставить кончикъ ножки, затянутой въ узкій ботинокъ, или наивно поднять бровки, чтобы расширить глаза; дѣвушка изъ интеллигентнаго общества старается заинтересовать своего собесѣдника умнымъ, живымъ разговоромъ, высотой своихъ убѣжденій. Мотря также желаетъ показать себя передъ Семеномъ съ лучшей стороны: даже въ столь важную минуту она не забываетъ отколупывать на днѣ горшечка кусочекъ глины.

Какъ она хозяйственна! Какъ трудолюбива!

И разсчетъ Мотринъ вполнѣ вѣренъ: провожая взглядомъ удаляющуюся коренастую Мотрю, Семенъ говоритъ самъ себѣ: „буде кому робити“.

Хозяйственныя мечты Семена, при мысли о новой жизни съ Мотрей, все это полно правды, чуждой намъ, но вѣрной описываемой обстановкѣ. Такимъ образомъ не только новизна самой темы свидѣтельствуетъ намъ о подлинномъ знакомствѣ автора съ самой гущей крестьянской жизни, но и всѣ эти, яко-бы незначительные, детали, языкъ дѣйствующихъ лицъ, ихъ манера мыслить, ихъ движенія, жесты, какъ они ѣдятъ, подкладывая подъ ложку кусокъ чернаго хлѣба, какъ пьютъ водку съ традиціонными церемоніями, какъ шутять, дурачатся, кокетничаютъ—все это придаетъ удивительно сочный колоритъ разсказу Коцюбинскаго.

Исторіи любви посвященъ и большой разсказъ „Лялечка“. Онъ переноситъ насъ уже въ совершенно иную сферу,—въ среду духовенства. Пожилая дѣвушка, увядшая въ безотрадной жизни, какъ цвѣточекъ, засушенный въ огромной скучной книгѣ, пріѣзжаетъ въ деревню въ качествѣ сельской учительницы. Мѣстный священникъ, вдовецъ, желаетъ завести съ ней знаком-

ство, оказываетъ ей рядъ мелкихъ услугъ, но недовѣрчивая, подозрительная дѣвушка сухо и рѣзко отстраняетъ малѣйшее вмѣшательство въ ея жизнь. Простой случай,—страшная гроза, невольно знакомитъ ее съ батюшкой. Мягкая, уравновѣшенная личность его и такая-же благодушно-благообразная наружность производятъ умиротворяющее впечатлѣніе на подозрительно-настроенную дѣвушку. Понемногу она входитъ въ его семью. Небольшая семья священника согрѣваетъ ея одинокое сердце; Раиса сливается съ нею. Цементомъ, завершившимъ это сліяніе, является дочечка батюшки, маленькая Тася. Батюшка весьма доволенъ тѣмъ, что ему удалось приручить строптивую учительницу, потому что Тася привязалась къ ней, какъ къ матери. Раиса обрѣтаетъ новый міръ, полный новыхъ радостей, новыхъ интересовъ; она оживаетъ и духовно, и физически. Ее, одинокую, безпривѣтную, обвѣяло мирнымъ дыханіемъ семьи, и сердце бѣдной дѣвушки расцвѣло. Сама того не подозрѣвая, она привязывается всей душей къ о. Василію. Его интересы становятся ея интересами; до самыхъ мелочей входитъ она въ жизнь его и становится необходимымъ членомъ семьи. Сначала все идетъ къ общей радости, но вотъ кончаются каникулы, уѣзжаетъ маленькая Тася и... отношенія начинаютъ мало по малу портиться. Раиса привязалась всей душой къ о. Василію, но не къ тому сытому и благодушному попу, который былъ передъ ней въ дѣйствительности, а къ тому пламенному проповѣднику и великому борцу, котораго создало ей ея воображеніе. Однако у этого идеала есть нѣкоторые грѣшки, видимые и ослѣпленной Раисѣ: идеалъ привыкъ пить по 8 рюмокъ водки за обѣдомъ и за ужиномъ и т. д. И вотъ на борьбу съ этими маленькими грѣшками выступаетъ Раиса со всей страстью ослѣпленной сіяніемъ идеала поклонницы.

Однако эти вѣчныя заботы о нравственности и здоровьи, исходящія отъ бѣдной, пожилой дѣвушки, начинаютъ надоѣдать о. Василію. Раиса сначала не замѣчаетъ этого, но грубое обращеніе, насмѣшки и дерзости батюшки даютъ, наконецъ, ей понять, что ея заботы не нужны, противны ему. Но Раиса уже не въ силахъ прервать свое знакомство съ нимъ. Образъ священника превратился въ ея душѣ въ нѣчто высоко-идеальное, и она сноситъ всѣ проявленія его грубости съ тихой покорностью, пріискивая имъ болѣе возвышенное объясненіе. Безразличная, и даже раціоналистически настроенная прежде, Раиса мало по малу превращается въ страстно-религіозное существо. Въ порывѣ

религіознаго экстаза является ей видѣніе Христа, и Раису охватываетъ сладкое забытье, утоляющее на мгновеніе горечь ея жизни. Въ постѣ и молитвѣ находитъ она утѣшеніе, въ собираніи цвѣтовъ росистыми утрами для украшенія церковнаго престола—поэзію жизни. Конечно, въ увлеченіи религіей играетъ роль тотъ-же о. Василій, занимающій центральное мѣсто во всѣхъ этихъ церковныхъ служеніяхъ, постахъ и молитвахъ. Но если-бы о. Василій и совершенно устранился съ жизненной тропинки Раисы, она уже не осталась-бы одинока, она съ еще большей страстностью погрузилась-бы въ восторгъ религіознаго экстаза. Ея душу уже освѣтилъ огонекъ, болѣзненный, блуждающій, но все-же огонекъ. Раиса таетъ, какъ воскъ. „Разом з весняними водами... спливало її здоровья", говоритъ авторъ. Пріѣзжая подруга, выслушавъ разсказъ Раисы, грубо открываетъ ей глаза. „Ти його кохаєшь", заявляетъ она. Раиса сразу не можетъ даже понять ужаснаго смысла словъ подруги, послѣдняя повторяетъ ей сказанное. „Раїса рапгом одхитнулась од приятельки і тихо скрикнула, як ранений птах. Перед нею мигнула блискавка, а під ногами запалася земля. Глибока, морочлива, чорна безодня. Раїса потиху спускалась туди, і з очей її поволі счезала рожева од заходу, закутана в зелень клинини церква".

Такъ кончается разсказъ. Сейчасъ или позже Раиса все равно должна умереть,- къ этому ведетъ физическое состояніе ея здоровья, разстроеннаго душевной борьбой и добровольно наложеннымъ на себя постомъ. Бѣдной куколкѣ не суждено судьбой превратиться въ веселую бабочку: она засыхаетъ и умираетъ куколкой.

Въ этомъ заключается разсказъ Коцюбинскаго, написанный удивительно сердечно и тепло. Какъ видно изъ изложеннаго выше содержанія, интрига не играетъ въ немъ никакой роли,— это исторія души бѣдной, одинокой, не молодой дѣвушки.

Трудно было-бы проявить больше глубины и правдивости въ изображеніи душевнаго міра женщины, чѣмъ это сдѣлалъ Коцюбинскій.

Отношенія Раисы къ о. Василію безспорно имѣютъ физіологическую подкладку, но какъ и все въ нашемъ человѣческомъ мірѣ, они такъ тѣсно сплетены съ психической жизнью, что трудно и различить, гдѣ кончается одинъ міръ, гдѣ начинается другой. До самого послѣдняго момента Раиса не даетъ себѣ отчета въ истинномъ характерѣ своего увлеченія о. Василіемъ. Минутами въ сознаніи ея пробуждается какое-то смутное подо-

зрѣніе, но тотчасъ-же она гонитъ его отъ себя. Однако представимъ себѣ, что о. Василія тронула покорная, всепрощающая любовь Раисы, что онъ подошелъ-бы къ ней, крѣпко обнялъ ее, взялъ ея руку въ свою, склонилъ-бы ея бѣдную головку къ себѣ на плечо,—какой радостью вздрогнуло-бы сердце одинокой дѣвушки, какія счастливыя, благодарныя слезы брызнули-бы изъ ея глазъ. Конечно, въ этомъ волненіи, охватившемъ Раису, сказались-бы двѣ стороны человѣческой природы—физіологическая и психическая. Близкое прикосновеніе любимаго человѣка, его крѣпкія объятія, все это, конечно, ощущенія физіологическія, а между тѣмъ они полны психическаго значенія: въ нихъ слышится невысказанная словами готовность одного существа поддержать, защитить другое, оградить его отъ всѣхъ горестей жизни и раздѣлить съ нимъ всю жизнь, до самаго конца, до сѣрыхъ осеннихъ дней. И часто такое пожатіе руки, такое объятіе говоритъ о душевномъ движеніи краснорѣчивѣе самыхъ пышныхъ словесныхъ тирадъ. Къ сожалѣнію, о. Василій былъ совершенно неспособенъ къ такимъ задушевнымъ ласкамъ, да и засохшая, немолодая дѣвушка является въ его глазахъ вовсе не женщиной, а существомъ весьма полезнымъ въ его домашнемъ обиходѣ. Раиса-же, несмотря на свой возрастъ, не даетъ себѣ отчета ни въ своихъ чувствахъ къ о. Василію, ни въ его отношеніи къ ней. Главный рычагъ, двигающій ея сердце, заслоняетъ собою другіе: она одинока, жизнь ея безотрадна, ей надо жить для кого-нибудь,—для себя самой она жить не можетъ. Въ этомъ главный мотивъ чувства Раисы. Жизнь сталкиваетъ ее съ самымъ зауряднымъ, сытымъ, но довольно благодушнымъ попомъ. Маленькая услуга, небольшая сердечность въ отношеніяхъ,—и ледъ растаялъ въ сердцѣ Раисы. Голодное воображеніе ея надѣляетъ простоватаго попа всѣми доблестями идеала. Онъ—сильная натура, онъ—вдохновенный проповѣдникъ, онъ—несокрушимый пастырь стада Христова! Она счастлива уже тѣмъ, что можетъ охранять здоровье великаго человѣка. И когда ей удастся хитростями и просьбами отучить „пламеннаго проповѣдника“ пить по восьми рюмокъ водки за обѣдомъ и за ужиномъ, Раиса считаетъ это величайшимъ подвигомъ и счастьемъ для себя.

Будь это не Раиса, а другая, более простая дѣвушка, она сразу поняла-бы себя и сумѣла-бъ пожалуй болѣе несложными пріемами добиться расположенія вдоваго попика; но Раисѣ нуженъ идеалъ, ей нужно отдать кому нибудь всю неизрасходованную нѣжность и теплоту своей души. Когда о. Василій грубо

оскорбляетъ Раису, она все сноситъ, подыскивая болѣе достойное объясненіе недостойнымъ поступкамъ пастыря; но когда онъ, идеалъ, взлелеянный въ ея душѣ, начинаетъ снова пить водку,— горе переполняетъ душу бѣдной дѣвушки. „Не роздягаючись, не свiтячи свiтла, Раiса впала на канапку в своiй свiтличцi. Вона лежала там тихо, пригноблена, ростоптана, і розуміла лиш одно,— що вона одинока. Одиноке, самотне, занедбане всіма серце сходило кровью у темній сосновій домовині. На дворі вив пес. Уперто, жалібно тяглася нота скарги в темряві. Оттак вона могла-б вити, коли-б мала силу. Та на що вити? Вона буде лежати тут без руху, без надії, аж поки ця пітьма не зміниться у вічню. Як жива квітка поміж картками книжки вона не хоче чути того чікання дзигарів, виття собаки. Не треба всіх тих згуків, що нагадують життя, хай буде тиша і невиннний, щемлячий біль одинокого, безнадійного серця. Хай воно сходить кровью“.

Такими трогательными чертами рисуетъ намъ Коцюбинскій состояніе Раисы. Если-бы это была не Раиса, а болѣе просвѣщенная, болѣе одаренная дѣвушка, гордость ея возмутилась-бы, она сумѣла-бъ вырвать изъ своего сердца это маленькое чувство, и отдалась-бы другой широкой дѣятельности,—но у Раисы нѣтъ и крыльевъ мужества. Удовлетвориться жизнью червя ползучаго она не можетъ, но не можетъ сама и подняться къ звѣздамъ. Она не одарена отъ природы ни талантами, ни высокимъ подъемомъ гражданскаго чувства; она не можетъ, подобно орлу, смотрѣть прямо на солнце, но глаза ея ищутъ отблеска солнца на землѣ. Кромѣ бѣдности душевной, не малую роль въ жизни Раисы играетъ и бѣдность матеріальная: скудость скучной деревенской жизни, полная зависимость отъ стоголоваго начальства, неувѣренность въ завтрашнемъ днѣ, тяжелый трудъ и впереди голодная старость. Если человѣкъ имѣетъ свой теплый, родной уголокъ, то всѣ тяготы безрадостной жизни еще могутъ переноситься съ извѣстной бодростію, но бѣдному существу съ несогрѣтымъ сердцемъ и одинокой душей, они становятся тяжестью неудобоносимой*. Раисѣ нужна поддержка, любовь. — Бѣдное, одинокое сердце, согрѣтое на минуту тѣнью ласки и участія, не можетъ вернуться снова къ темному прозябанію безрадостной жизни. Оно ищетъ сердца, ищетъ друга, которому могло-бы излить страданія своего сердца, который простилъ-бы ее, понялъ, пожалѣлъ-бы ее бѣдную за ея безрадостную жизнь. Вблизи нея нѣтъ ни брата, ни друга и она находитъ его въ лицѣ Господа Іисуса Христа. Надъ далекими, холодными звѣздами, въ темной

пустынѣ міра находитъ она всеблагое, всеразумѣющее существо, полное человѣческой ласки, любви и отцовскаго всепрощенія. Снова расцвѣтаетъ сердце бѣдной дѣвушки болѣзненнымъ, лихорадочнымъ цвѣткомъ.

До самозабвенія отдается она религіи. Изъ своей комнатки она устроила келію и въ этой кельѣ становилась на колѣни передъ воздвигнутымъ ею алтаремъ и все думала о Христѣ. „Йому, одному йому одкривала вона серце, вона скаржилась йому на своє життя безбарвне, бліде, невдовольняюче. Навкруги її пустка німа, без радощів, холодна. Вона не хоче такого життя, воно не потрібно їй... На що-ж ти, Боже, вклав в нього вогонь, коли той вогонь лиш в попіл обертає її серце? Ти сам бачиш, як вона страждає. Візьми її до себе, дай їй щастя, якого вона не зазнала на землі, якого прагне, мов пити в гарячці. До ніг твоїх, пробитих на хресті, вона складає своє одиноке серце і всю силу його кохання".

Страстныя молитвы доводили обезсиленную дѣвушку до дивныхъ галлюцинацій, наполнявшихъ сладкой истомой одинокую душу и измученное тѣло.

Такимъ образомъ раціоналистически настроенная, сухая и озлобленная немолодая дѣвушка превращается въ экзальтированную девотку. Всѣ переходы душевныхъ настроеній Раисы, ведущіе ее къ этому перерожденію, отмѣчены авторомъ чрезвычайно тонко и вѣрно.

Всѣ разсказы, разсмотрѣнные нами въ этой главѣ, посвящены чувству любви. Es ist eine alte Geschichte dox bleibt zie immer neu! Это выраженіе, какъ нельзя болѣе, подходитъ къ данной серіи разсказовъ Коцюбинскаго. Какой сложный и многозвучный аккордъ человѣческихъ страданій даетъ онъ намъ! Отъ мало смягченнаго психическими мотивами мрачнаго желанія Фатьме—до идеальнаго увлеченія Раисы, доводящаго ее до религіозныхъ галлюцинацій,—всюду дѣйствуетъ одно чувство, но какъ разно проявляется оно у всѣхъ лицъ, прошедшихъ передъ нашими глазами.

Въ этой способности проникаться своеобразностью каждой души проявляется истинный талантъ Коцюбинскаго. Украинская женщина, повторяемъ, нашла въ лицѣ его одного изъ своихъ лучшихъ выразителей.

VIII.

Въ душевной жизни человѣчества, какъ говоритъ Тэнъ,[1] есть нѣчто общее съ строеніемъ земной коры. Подобно тому какъ земная кора слагается изъ множества различныхъ пластовъ, такъ и психическая жизнь человѣка слагается изъ чувствъ, впечатлѣній, мыслей, глубокихъ и быстротечныхъ, пріобрѣтенныхъ самимъ человѣкомъ, изъ чувствъ и наклонностей, заложенныхъ въ него отъ рожденія родителями и длиннымъ рядомъ предковъ, уходящимъ въ глубину вѣковъ. Если-же мы опустимся еще глубже въ душу человѣка, то найдемъ тамъ слѣды чувствъ и наклонностей, крѣпко дремлющіе въ душѣ человѣка и дающіе о себѣ знать только по временамъ.

Геологъ раскапываетъ почву, разрывая ея пласты, художникъ обнажаетъ душу человѣка и разсматриваетъ ея составныя части. Подъ усиленной работой землекопа исчезаютъ одинъ за другимъ земляные пласты,—иные медленнѣе, иные скорѣе. Первые удары его заступа легко разгребаютъ рыхлую почву — намывную, наносную землю. Этотъ слой земли соотвѣтствуетъ явленіямъ душевной жизни, вызваннымъ модой, минутой,—явленіямъ, созданнымъ не характерами людей, а мимолетными внѣшними обстоятельствами, устраненіе которыхъ устраняетъ и самое явленіе. Затѣмъ въ земной корѣ идутъ болѣе вязкіе хрящи, пески слежавшіеся отъ нагнета,—они, такъ сказать, соотвѣтствуютъ психическимъ явленіямъ, зависящимъ отъ условій, искусственно созданныхъ обществомъ, условій: болѣе длящихся и нелегко поддающихся разрушенію,—какъ напр.: рабство, крѣпостное право, капиталистическій строй,—но все-же зависящихъ отъ внѣшнихъ условій жизни, а не отъ изначальныхъ причинъ, заложенныхъ въ глубинѣ души человѣка. Далѣе простираются въ земной корѣ известняки, мраморы, многоярусные сланцы, всѣ упорные и плотные, соотвѣтствующіе болѣе глубокимъ явленіемъ душевной жизни, и наконецъ ниже, въ безконечную глубь идетъ первобытный гранитъ, опора всего остального, и какъ-бы ни были мощны усилія вѣковъ потрясти ее,—имъ никогда не разрушить ее совершенно;—это и есть тѣ явленія психической жизни человѣка, тѣ чувства и страсти, которыя не зависятъ отъ преходящихъ условій внѣшней жизни, которыя связаны съ самой природой человѣка.

---

[1]) „Чтенія объ искусствѣ“.

Если-же мы начнемъ опускаться еще глубже въ душу человѣка, то найдемъ подъ изначальными гранитными пластами темные и гигантскіе пласты, не освѣщаемые лучемъ изслѣдователя, — область нашего безсознательнаго...

Подобно первобытному граниту, служащему основнымъ кряжемъ для всѣхъ пластовъ земныхъ, есть и основныя страсти и чувства души человѣческой, на которыхъ зиждутс всѣ движенія душевной жизни человѣка.

Такимъ образомъ есть и различные типы художественныхъ произведеній: произведенія, отвѣчающія лишь запросу минуты, имѣющія интересъ только для извѣстной мѣстности, для извѣстныхъ группъ людей; произведенія, захватывающія болѣе глубоко психическую жизнь большихъ группъ человѣчества, но теряющихъ въ значительной мѣрѣ свое значеніе съ устраненіемъ извѣстныхъ условій, вызвавшихъ ихъ къ жизни, какъ напр.—извѣстный романъ Бичеръ-Стоу хижина Дяди Тома, разсказы Марка Вовчка, посвященные ужасамъ крѣпостного времени и т. д; произведенія, слишкомъ тѣсно связанныя съ характеромъ и условіями жизни извѣстной народности, и потому въ значительной мѣрѣ чуждыя для народностей другихъ, и, наконецъ, идутъ вѣчно-юныя произведенія, не зависящія ни отъ времени, ни отъ пространства, ни отъ условій жизни народа, создавшаго ихъ, одинаково понятныя всѣмъ цивилизованнымъ людямъ подъ всякой широтой и долготой,--они посвящены основнымъ. изначальнымъ чувствамъ и страстямъ и ихъ борьбѣ съ волей и разсудкомъ человѣка,—какъ Фаустъ Гете, драмы Шекспира и другія неувядающія творенія человѣческаго ума.

Весьма понятно, что самыми устойчивыми; самыми цѣнными будутъ произведенія, разрабатывающія вопросы, найболѣе общіе для всего человѣчества. Подобнаго рода вопросу посвященъ и разсказъ Коцюбинскаго „Для загального добра“.

Имѣетъ-ли человѣчество нравственное право приносить въ жертву одного ради общаго блага?

Кто изъ мыслящихъ людей не останавливался надъ рѣшеніемъ этого вопроса?

Въ молдаванскую деревню пріѣзжаетъ филоксерная коммисія, состоящая изъ трехъ молодыхъ людей, на обязанности которой лежитъ осмотрѣть всѣ виноградники, и въ случаѣ нахожденія филоксеры немедленно уничтожать ихъ, для прекращенія заразы.

Молдаване встревожены до нельзя появленіемъ зловѣщихъ личностей. Вначалѣ они стараются угрозами и просьбами заставить докторовъ отказаться отъ ихъ намѣренія, но это не ведетъ ни къ чему: комиссія приступаетъ къ осмотру виноградниковъ. На виноградникѣ Замфира Нерона (героя разсказа) находятъ филоксеру и приступаютъ къ уничтоженію виноградника.

Происходитъ рядъ трагическихъ сценъ. Замфиръ и жена его Маріора умоляютъ пощадить ихъ, не отымать у нихъ послѣдняго куска хлѣба. Тиховичъ, глава комиссіи, старается объяснить имъ, что ихъ виноградникъ зараженъ, что онъ современемъ погибнетъ и самъ, но кромѣ того заразитъ еще и остальные виноградники. Но это объясненіе не ведетъ ни къ чему: молдоване не могутъ постичь смутныхъ теорій Тиховича; обезумѣвшіе отъ отчаянія, они только умоляютъ его пощадить ихъ дѣтей, не обрекать ихъ на голодную смерть. Кончается этотъ трагическій эпизодъ тѣмъ, что Тиховичъ съ товарищами все таки уничтожаетъ до тла виноградникъ Замфира. Потрясенная страшнымъ событіемъ Маріора, заболѣваетъ и умираетъ. Замфиръ остается совершенно раздавленнымъ, осиротѣлымъ, разоренным.. Въ садахъ другихъ молдаванъ филоксеры не оказалось.

Такимъ образомъ, Замфиръ гибнетъ одинъ для общаго блага, а Тиховичъ уѣзжаетъ съ душей, растерзанной неразрѣшимымъ вопросомъ: — имѣетъ-ли право человѣчество покупать общее благо—цѣною жертвы одного, и способна-ли его, Тиховича, дѣятельность,—такая эпизодическая, безпочвенная,—принести дѣйствительный результатъ, оправдывающій то горе, которое онъ оставляетъ за собой?

Послѣднее разсужденіе Тиховича совершенно излишне: будь его дѣятельность самая плодотворная—Замфиру отъ этого не легче. Спасены-ли другіе хозяева отъ разоренія или нѣтъ но онъ-то, Замфиръ, непоправимо разоренъ. Замфиръ насильственно принесенъ въ жертву ради общаго блага. Онъ не хотѣлъ жертвовать собою; онъ хотѣлъ жить, какъ хотѣли жить и другіе, но его *принесли въ жертву*. Имѣло-ли общество нравственное право совершить этотъ поступокъ? Вотъ въ чемъ вопросъ?

Всѣ дѣйствующія лица разсказа распадаются на двѣ группы, стоящія на разныхъ берегахъ; на одномъ берегу простодушные, темные молдаване, на другомъ—носители культуры: Тиховичъ и его пассивные спутники. Глубокая бездна раздѣляетъ ихъ, но Тиховичъ думаетъ перекинуть мостъ черезъ эту бездну:

онъ изо всѣхъ силъ старается увѣрить этихъ темныхъ людей въ плодотворности своей миссіи и въ томъ, что если и гибнетъ одинъ, то онъ гибнетъ для общаго блага, и эта цѣль оправдываетъ его гибель.

Но и самъ Тиховичъ плохо вѣритъ въ справедливость этой идеи. Всѣ его соображенія, такъ сказать, техническаго характера о цѣлесообразности способовъ веденія борьбы съ филоксерой — отходятъ на второй планъ, а изъ всѣхъ думъ и сомнѣній выростаетъ одинъ большой вопросъ:—имѣетъ-ли право общество приносить одного человѣка въ жертву ради общаго блага?

Одинъ погибъ, но его гибель спасла сто человѣкъ. Сто больше одного. Разсчетъ сдѣланъ вѣрно,—слѣдовательно и поступокъ справедливъ? Но дѣло въ томъ, что когда вопросъ касается жизни человѣческой,—душа живая не можетъ удовлетвориться математическимъ разсчетомъ. А можетъ-ли удовлетвориться имъ сама жертва, принесенная насильственно на алтарь общаго блага?

Авторъ повѣсти не даетъ отвѣта на поставленный имъ вопросъ; но уже одно то, что Тиховичъ уѣзжаетъ изъ деревни съ душой растерзанной сомнѣніями, съ неразрѣшимымъ вопросомъ въ умѣ,—показываетъ намъ, къ какому рѣшенію вопроса склоняется авторъ.

Общество не можетъ приносить въ жертву одного, хотя-бы и для общаго блага, потому что каждый человѣкъ заключаетъ въ себѣ цѣлый міръ, и съ гибелью этого міра гибнетъ для него и самая справедливость, которая только тогда и оправдываетъ свое существованіе, если она существуетъ для всѣхъ людей.

Справедливость не можетъ созидаться на несправедливости, допущенной хотя-бы и къ одному.

Люди великой души, способные при жизни умственно пережить будущія послѣдствія своего поступка, находятъ въ себѣ достаточно силы для добровольной жертвы—на алтарь общаго блага; но „рядовые“ человѣчества, живущіе только дѣйствительной жизнью, не способные въ мысляхъ своихъ оживить будущую жизнь и насладиться красотой ея,—не имѣютъ желанья приносить себя въ жертву, и никто не имѣетъ права, хотя-бы во имя общаго блага, жертвовать и едиными отъ малыхъ сихъ.

Что касается до изложенія, то написанъ разсказъ съ большой силой и теплотой. Вся исторія духовной смерти Замфира проведена авторомъ съ удивительной послѣдовательностію. Здоровый, сильный, жизнерадостный Замфиръ, хорошій хозяинъ

счастливый отецъ, постепенно превращается въ живой трупъ. Онъ живъ, но Замфира уже нѣтъ въ немъ... Это тѣнь человѣка, съ трудомъ влачащая свое существованіе.

Сцены столкновенія Маріоры и Замфира съ Тиховичемъ, которыя мы приводили выше, полны жгучаго отчаянія.

Но не только эти потрясающія сцены,—съ тѣмъ-же мастерствомъ и теплотой, проскальзывающей сквозь самыя обыкновенныя слова, описаны и послѣдующія минуты жизни Замфира. Маріора не вынесла страшнаго потрясенія, -она слегла. Бѣдная женщина лежитъ безъ сознанія.

„Зразу з світла, не можно нічого розібрати в хаті. Чутно тільки стогін слабоі, чиїсь тихі хлипання, та шепотіння. Де далі з присмерку виріжняются: сумна Замфірова постать, гурток жінок біля постелі слабоі та скулені, заплакані діти по кутках. Замфір сидить за столом, підперши голову рукою і дивиться кудись у простору. Трудно пізнати в йому того повного энергії сили та життя Замфіра, яким він був ще недавно перед місяцемъ. Він тепер осунувся, його горда, міцна постать наче зігнулась, очі згасли, на виду осів новий вираз—вираз болю і завзятности. Замфір сидів і думав: Чи про свою кривду, про жінку слабу, а чи про діток дрібних, що крий Боже, посиротіють ще...

Хто його зна про що він думав сидючи так підпершись... Дітвора хлипала по кутках.. В хаті стояла задуха.. пахло сухими васильками, якісь тіні ходили по стінахъ у присмерку“. (380—381).

Пришелъ священникъ, исповѣдалъ больную и посовѣтовалъ Замфиру пригласить къ больной доктора, но Замфиръ на отрѣзъ отказался призвать доктора.

„Доктора!—скрикнув він, а згаслі очі його блиснули зловіщім вогнем. Ніколи в світі! О, вже доволі маю тих докторів, доволі!“

Батюшка предупреждаетъ, что Маріора можетъ умереть и уходитъ; уходятъ и бабы.

„Чужі поросходились. В хаті лишився тільки Замфір з дітьми. Діти повилазили з кутків, прилипли до материної постелі. Замфир теж наблизився до хворої, пригорнув до себе дітей і, схиливши на груди голову, довго так стояв, мовчазний, та замисленный, як жива статуя безмірного смутку“. (382).

Этими немногими словами заставляетъ насъ авторъ почувствовать всю безмѣрную тяжесть великаго, безмолвнаго горя. И

какъ слова и дѣйствія человѣка, постигнутаго такимъ горемъ, такъ и слова автора, пишущаго о немъ, полны трагической простоты.

Вторые персонажи разсказа старикъ, Мошъ-Дима и другіе,—вырисованы авторомъ со свойственной ему рельефностью.

Какъ художникъ, желая придать какому-либо предмету округленныя формы, ставитъ свѣтлый бликъ на выдающейся точкѣ, затушевывая остальныя части его, такъ и Коцюбинскій выдвигаетъ передъ нами самую типичную, существенную черту человѣка или мѣстности, оставляя въ тѣни менѣе важныя, и тѣмъ придаетъ изображаемымъ имъ предметамъ удивительную рельефность. Всѣ дѣйствующія лица его—живые люди. Мы ихъ видимъ, слышимъ, и мало того, что мы ихъ видимъ на страницахъ произведенія автора, мы ихъ видимъ дальше, за этими строками, мы съ увѣренностью можемъ сказать, какъ поступилъ-бы любой изъ нихъ при извѣстныхъ столкновеніяхъ съ жизнью. Для ознакомленія насъ съ каждымъ изъ нихъ, авторъ не тратитъ много словъ. Впавшему въ дѣтство, безумному старику Мошъ-Димѣ, отцу Замфира, онъ посвящаетъ всего нѣсколько строкъ.

„Ви не їсте, Мош-Діма, раптом звернулась вона (Маріора) до сивого, аж білого діда, чоловікового батька, що сидів за столом, непритомно осміхаючись сивими, мутними очіма.

— „Ні, спасибі—я наївся,—тихо одповів Мош-Діма, піднімаючи з долівки перекинутого глечика“. (322).

Нѣсколько разъ появляется бѣдный Мошъ-Дима въ разсказѣ, и каждый разъ авторъ жертвуетъ для обрисовки его двѣ—три черточки, но эти черты такъ тонки, и вмѣстѣ съ тѣмъ такъ художественны, что жалкій образъ впавшаго въ дѣтство старика встаетъ какъ живой передъ нашими глазами.

Достигается это, конечно, тѣмъ, что въ описаніяхъ автора нѣтъ ни одного лишняго слова, а всѣ признаки, отмѣчаемые имъ, относятся къ числу самыхъ типичныхъ, самыхъ существенныхъ.

При знакомствѣ нашемъ съ Мошъ-Димой мы узнаемъ только, что онъ сѣдъ, какъ лунь, и что во время шумной сцены онъ продолжаетъ равнодушно сидѣть, безсознательно улыбаясь выцвѣтшими, мутными глазами. И вотъ именно это безучастное отношеніе къ окружающему, безсознательная улыбка и глаза, выцвѣтшіе и мутные, мутные потому, что они не освѣщены никакой мыслью, рисуютъ намъ образъ сгорбленнаго, безпомощнаго старика.

Слѣдующая деталь, тихій голосъ и самый отвѣтъ старика окончательно дополняютъ его обликъ.

Авторъ говоритъ, что на вопросъ Маріоры, ѣстъ-ли онъ еще,—старикъ тихо отвѣтилъ: „ні, спасибі, я наївся".

Если-бы авторъ написалъ эту фразу, предположимъ, такъ: „ні, спасибі, я вже більше не хочу їсти,, відповів Мош-Діма," впечатлѣніе было-бы уже далеко не то.

Почему?

Потому что прежде всего авторъ вкладываетъ въ уста старика стереотипную, шаблонную фразу, какими, очевидно, только и могъ уже говорить Мошъ-Дима, и тутъ-же добавляетъ: „тихо відповів Мош-Діма"; такимъ образомъ, онъ сразу даетъ намъ понятіе и объ угасшемъ, беззвучномъ голосѣ, такъ дополняющемъ весь образъ пережившаго себя старика.

Что Мошъ-Дима уже потерялъ способность говорить и въ умѣ его остались только затверженныя съ дѣтства, шаблонныя фразы, видно изъ всего послѣдующаго разсказа. Понятія объ ужасныхъ событіяхъ—гибели виноградника и смерти Маріоры — очевидно, проникли наконецъ и въ слабый мозгъ Мошъ-Димы: Тиховичъ, виновникъ всѣхъ бѣдствій Замфира, проѣзжая мимо его двора, встрѣтился взглядомъ съ сумасшедшимъ старикомъ.

„Тихій, лагідний, мов дитина, дідок, на цей раз не осміхався,—говоритъ авторъ. Втопивши в Тиховича повні гніву та ненависті очі, Мош-Діма підняв до гори кулак і потряс ним на здогін Тиховичеві".

Даже въ такую минуту старикъ не могъ добыть въ своемъ бѣдномъ мозгу ни мысли, ни слова для выраженія своего чувства: ему остались доступны только знаки стихійнаго гнѣва, чувства знакомаго и животнымъ, и малолѣтнимъ дѣтямъ.

Не смотря, однако, на глубину содержанія, на художественность и теплоту изложенія, въ повѣсти есть и крупные недостатки.

Всякое литературное произведеніе, какъ и произведеніе художественное, подчиняется законамъ перспективы: фигуры, сцены, мысли, имѣющія въ повѣсти второстепенное значеніе, не могутъ быть поставлены на первый планъ безъ нарушенія художественной цѣльности впечатлѣнія, и наоборотъ.

Казалось-бы на первый взглядъ, всякое поэтическое произведеніе просто выливается изъ души поэта, а между тѣмъ оно создается по строгимъ законамъ логики. Авторъ, быть можетъ, и самъ не даетъ себѣ отчета въ строгой обдуманности своей ра-

боты, но этотъ процессъ обдумыванія, взвѣшиванія всегда предшествуетъ той части процесса творчества, при помощи которой художникъ переноситъ во внѣшній міръ уже созрѣвшее въ его душѣ произведеніе.

Въ истинно-художественномъ произведеніи не можетъ быть ни одного лишняго слова, ни одна черта не должна противорѣчить исходному положенію; здѣсь все, всякая кажущаяся мелочь имѣетъ свое значеніе, такъ какъ художникъ не имѣетъ права отвлекать безнаказанно вниманіе читателей. Если авторъ описываетъ намъ лицъ, окружающихъ героя,—онъ дѣлаетъ это для того, чтобы познакомить насъ со средой, въ которой выросъ герой если онъ описываетъ картины природы, окружающей героя,—онъ знакомитъ насъ съ впечатлѣніями, подъ вліяніемъ которыхъ складывалась его душа: жесты, движенія—даютъ намъ болѣе яркое понятіе о чувствахъ дѣйствующихъ лицъ; сама интрига, т. е. подборъ событій, окружающихъ героя нанизывается авторомъ какъ разъ въ такомъ порядкѣ, чтобы герой, могъ наилучшимъ образомъ проявить въ нихъ свой характеръ: слогъ, ритмъ и тембръ рѣчи также примѣняются авторомъ для дополненія цѣльности художественнаго впечатлѣнія,—словомъ, все стремится здѣсь къ одному центру.

Эта сконцентрированность и закономѣрность всѣхъ частей ведетъ къ тому, что главная, существенная идея произведенія выступаетъ такъ рельефно изъ ткани разсказа, какъ главная фигура изъ хорошо написанной картины. А такъ какъ художественное литературное произведеніе не только возбуждаетъ въ насъ рядъ идей, но даетъ намъ зрительныя, слуховыя и другія впечатлѣнія, то сконцентрированность, а вмѣстѣ съ тѣмъ и многозвучность впечатлѣнія подчиняетъ насъ вполнѣ замыслу автора и заставляетъ переживать созданныя имъ произведенія.

Непосредственнымъ воздѣйствіемъ на мысль и чувства читателя и отличается истинно-художественное произведеніе отъ произведеній тенденціозныхъ.

Въ данной повѣсти Коцюбинскаго нѣтъ перспективы.

Она уподобляется китайской картинѣ, въ которой предметы, стоящіе на второмъ и на третьемъ планѣ, имѣютъ такой-же размѣръ, какъ и предметы, расположенные на первомъ планѣ.

Главная, существенная часть повѣсти Коцюбинскаго состоитъ въ рѣшеніи принципіальнаго вопроса: имѣетъ-ли право общество приносить въ жертву одного ради общаго блага?

Какъ суровый мысъ, врѣзывающійся въ многоструйное, лазурное небо, выступаетъ онъ изъ пестрой, подвижной ткани разсказа.

И вдругъ рядомъ съ такимъ большимъ, глубокимъ вопросомъ, имѣющимъ вѣчное, общечеловѣческое значеніе, Коцюбинскій ставитъ и слѣдующій вопросъ, яко-бы въ равной мѣрѣ волнующій Тиховича: можетъ-ли его дѣятельность, т. е. уничтоженіе филоксеры, дѣятельностъ недостаточно организованная, спорадическая—принести существенную пользу?

Такое смѣшеніе главнаго съ второстепеннымъ, несвязаннымъ причинной связью производитъ большую путанницу, нарушаетъ гармонію прекрасно задуманного произведенія и суживаетъ его смыслъ. Замфира *насильственно* приносятъ въ жертву,—слѣдовательно дастъ-ли эта жертва благотворный результатъ или нѣтъ,—для него, для Замфира—безразлично. Съ другой стороны, если-бы борьба съ филоксерой и велась самымъ строгораціональнымъ способомъ—это ничуть не уяснило-бы рѣшеніе заданнаго Коцюбинскимъ вопроса. Конечно, если люди, приносимые насильственно въ жертву, гибнутъ, да еще и напрасно; то это обстоятельство еще больше усиливаетъ возмущеніе въ душѣ посторонняго наблюдателя. Такая мысль могла-бы составить тему для отдѣльнаго произведенія, но здѣсь она только затемняетъ смыслъ, только отягчаетъ произведеніе, какъ излишняя и ненужная надстройка къ стройному архитектурному произведенію.

„Тай виясни-ж такому молдуванові, темному, неосвіченому, говоритъ Тиховичъ своимъ спутникамъ, що фільоксера, гой страшний шкідник винограду, може з часом знищити всі виноградники, хоч тепер невидко ще руйнуючої сили того маленького, а сильного ворога. Він не пійме віри. Виясни господареві, у якого зрубано виноградник, що це зроблено для загального добра, для забезпеки сусідніх виноградників від зарази! Чи-ж він погіпится таким поясненням?

И тутъ-же рядомъ мысль Тиховича дѣлаетъ крутой поворотъ.

„Або обіцяй другим, що ми не пустимо на їх садки фільоксери, коли від самого початку істнования комисеії аж досі не було ще прикладу, щоб удалося нам цілком очистити від фільоксери виноградники в якому небудь селі“. (341).

Въ такомъ случаѣ въ чемъ-же дѣло? Въ томъ-ли, что общество не имѣетъ нравственнаго права приносить въ жертву одного ради общаго блага, или въ томъ, что общество не имѣ-

етъ права приносить своихъ членовъ въ жертву только тогда, если гибель ихъ не доставитъ должнаго блага.

Первый принципіальный вопросъ уничтожаетъ всѣ послѣдующія разсужденія. Если человѣкъ имѣетъ право уничтожать себѣ подобныхъ, то естественно болѣе разумный будетъ стараться извлечь изъ своего поступка наиболѣе выгоды. Если-же онъ такого права не имѣетъ, то нечего и разсуждать о томъ, принесла-ли гибель такого-то несчастливца существенную пользу или нѣтъ?

Такая-же путанница продолжается и дальше.

„Я не нехтую боротьби з фільоксерою, а тільки вияснюю причину ворожнечі молдуван,—продолжаетъ дальше Тиховичъ. Я вірю, що не пізно боротися з ворогом винограду, що ми змогли-б льокалізувати його, здушити, знищити і таким робом обрятувати бессарабські виноградники. Нам тільки потрібни сили і кошти, щоб була змога обдивитися зразу цілу Бессарабію і таким побитом з'ясувати собі великість лиха, з якім провадимо боротьбу". (342).

Итакъ, принципіальный вопросъ рѣшенъ Тиховичемъ въ утвердительномъ смыслѣ! Все дѣло сводится только къ улучшенію техническихъ пріемовъ борьбы съ филоксерою.

Но нѣтъ.

Истинное горе неповинно гибнущихъ людей сильно поколебало увѣренность Тиховича въ справедливости своей миссіи.

„Він дуже добре знає, що в лихові, яке скоїлось для Замфирової родини, нема його Тиховичевої вини, а про те йому докучає таке почуття, як-би він от... скривдив кого, або що вкрав... (366).

„В шипінню сирої лозини вчувалась йому скарга хозяїв, які тратили в огні не тільки хліб щоденний, а щось більше, чого не можна а ні зміряти, а ні купити за гроши. В чорному димі, що здіймався до неба, як дим офіри, ввижались йому—довголітня теперъ змарнована праця, ряд важких голодних днів в будучині, безсонні ночі, втрачені надії".. (367).

„Неспокійно спалося Тиховічеві тої ночі. Уві сні верзлася йому всячина. То здавалося йому, що він сам рубає величезною сокирою по три куці зараз, то що робітники, замість лози, покидали на вогонь Замфирових дітей". (369).

Онъ старается успокоить себя.

„За віщо, за віщо я мушу терпіти стільки прикростей? Чи-ж я хотів відібрати від них хліб, чи-ж я не ратую врешті своєю

працею більшости від такої недолі, яка стріла оцього божевільного діда.

І лікарь,—думав він,—рятуючи мусить часом відтяти ноги пацієнтові, зробити його на віки калікою. А він це робить, бо мусить робити, бо вчинком своїм рятує життя людини. Не місто на сантіментальні розміркування там, де треба рятунку. . Ні не те, не те! працює далі думка... На лікаря за рятунок ніхто не ремствуватиме, ніхто камінем не кине, а тут!. (371).

От і тепер для того проблематичного, загального добра він силоміць, поперед неминучого, правда, для Замфіра лиха, скривдив цілу родину, став для неї ворогом. Що-ж потішить його тепер, що стане надгородою за пережиті прикрості, коли сила фактів невблаганно нищить віру в *користність праці, в конечність офір?*

Опять смѣшиваются два вопроса. И эти разсужденья о „користності" подобной праці, помѣщаемыя авторомъ рядомъ съ такимъ большимъ, серьезнымъ вопросомъ, до нельзя возмущаютъ душу!

„Коли-б хоч певність, що така офіра потрібна для загального добра, що робить справді пожиточне діло, а не зайву жорстокість. Ба коли-б певність!

Значитъ, если-бы Тиховичъ былъ увѣренъ въ пользѣ своей дѣятельности, то вполнѣ примирился-бы съ гибелью несчастнаго Замфира?

И опять несносныя разсужденія о способахъ борьбы съ филоксерой.

„Тихович вірив у можливість боротьби з ворогом винограду, а ця віра додавала йому більших сил. Але час минав, роки йшли,—і кожний рік щось обліпував з тої віри, з того запалу. Фільоксера, не вважаючи на боротьбу з нею, з кожним роком займала все більшу й більшу простору. Підсумовуючи результати діяльности комиссії за кілька літ, Тихович побачив, що комиссія не змогла зльокалізувати фільоксери, не пустити її за межу звісних уже комиссії фільоксерних вогнищ. Мало на тому, комиссії не вдалося навіть викоренити цілком фільоксеру на тих вогнищах" и т. д

Словомъ, въ концѣ концовъ поверхностный читатель можетъ и не рѣшить, къ чему сводится смыслъ разсказа: къ тому-ли, что общество не имѣетъ права приносить въ жертву общему благу единичныхъ личностей, или къ тому, что борьба съ фильо-

ксерой еще плохо организована въ Россіи? Разсказъ говоритъ больше чѣмъ задумалъ писатель.

Второй недостатокъ разсказа относится къ тому же нарушенію цѣльности впечатлѣнія.

Вопросъ, поднятый Коцюбинскимъ въ повѣсти „для загального добра", относится къ числу тѣхъ изначальныхъ вопросовъ, о которыхъ мы говорили выше. Какъ на пласты первобытнаго гранита не имѣютъ вліянія наносные слои верхнихъ покрововъ земли, такъ и на рѣшеніе подобнаго вопроса не имѣетъ вліянія та или иная обстановка современной жизни. Въ какую бы культурную страну ни перенесли мы дѣйствіе разсказа,—перемѣна мѣста дѣйствія не имѣла-бы вліянія на рѣшеніе этого вопроса. Такимъ образомъ, всѣ эти этнографическія подробности, всѣ эти „массы", „мамалыги", „окруцы", „мѣдные обручи, обвивающіе руки Маріоры"—не способствуютъ ничуть художественной цѣльности впечатлѣнія, даже больше, они только напрасно отвлекаютъ вниманіе читателей.

Желая изучить строеніе скелета животнаго, ученый удаляетъ его верхніе покровы-кожу, мускулы, кровь,—такъ и поэтъ художникъ, желая углубиться въ рѣшеніе какого-либо изначальнаго вопроса, не рожденнаго тѣми или иными внѣшними условіями жизни, переноситъ дѣйствіе своего разсказа или въ міръ глубоко-прошедшій, или въ міръ символовъ. Дѣлается это для того, что-бы устранить изъ разсказа все лишнее, отвлекающее вниманіе читателя отъ рѣшенія главнаго вопроса. Если мы называемъ въ своемъ разсказѣ или драмѣ героя—просто „король", не относея его точно къ какой-либо исторической эпохѣ, какъ это дѣлается по большей части у Шекспира, у Метерлинка и у др... то мы не обязаны посвящать цѣлыя страницы характеристикѣ окружающей его бытовой обстановки:—если-же мы захотимъ сдѣлать своего героя королемъ Вильгельмомъ II, тогда мы обязаны очертить и личность его, соотвѣтственно историческимъ даннымъ, и характеръ придворной жизни его двора; мы должны ввести въ разсказъ тысячу подробностей, связанныхъ съ этой личностью и вовсе не связанныхъ съ основной темой произведенія. Все это дѣлается въ ущербъ психологичему анализу. То-же относится и къ какой-бы то ни было личности, взятой изъ современной жизни: разъ мы затрагиваемъ современную жизнь, она должна ожить передъ нами со всѣми тысячами мелкихъ подробностей, придающихъ ей истинную живость. Еще больше подробностей должны мы ввести въ разсказъ, если беремся описывать исключительную

народную среду, въ данномъ случаѣ молдаванскую деревню, мало знакомую большинству читателей. Фонъ, который въ подобныхъ произведеніяхъ долженъ только оттѣнять рисунокъ,— будетъ затемнять его. Изъ сказаннаго нами выше, конечно, не слѣдуетъ, что художникъ, проникнувшійся глубокимъ, изначальнымъ вопросомъ, долженъ стереть со своей палитры всѣ теплыя краски жизни и ограничиться одной сепіей: что онъ долженъ рисовать не картину, а только контуры людей и предметовъ. Нѣтъ, человѣкъ долженъ всегда оставаться и въ художественномъ произведеніи теплымъ, живымъ человѣкомъ, будетъ-ли онъ перенесенъ въ прошедшій, историческій или символическій міръ,—надо только избѣгать всего лишняго, связаннаго съ исключительнымъ положеніемъ героевъ, или съ преходящими внѣшними условіями жизни.

Какъ лишнія этнографическія подробности, такъ-же мѣшаютъ и несвязанныя съ дѣйствіемъ разсказа вводныя лица.

Старикъ Мошъ-Дима, существо вполнѣ пассивное, не принимающее никакого участія въ теченіи событій и почти не отражающее ихъ—связанъ однако органически съ сущностью разсказа; онъ является яркимъ аксесуаромъ картины трагической гибели Замфира. Но господинъ Рудыкъ, не причастный ни духомъ, ни тѣломъ къ разростающимся событіямъ, также излишекъ, какъ излишни и старшина, и писарь, не реагирующіе вовсе на внѣдряющееся въ ихъ среду бѣдствіе.

Въ виду всего вышесказаннаго разсказу, не достаетъ должной сконцентрированности; но не смотря на этотъ значительный недостатокъ, разсказъ все таки остается глубоко задуманнымъ и сильно написаннымъ произведеніемъ.

IX.

Приступая къ разбору разсказа Коцюбинскаго Fata Morgana, мы невольно ощущаемъ тотъ трепетъ, который овладѣваетъ человѣкомъ, приближающимся къ истинно-прекрасному произведенію искусства. Всѣ достоинства произведеній Коцюбинскаго: одушевленный, какъ музыка проникающій въ глубину сердца стиль, живость типовъ и образовъ, глубина замысла и главное задушевная любовь къ человѣку—все соединилось въ этомъ разсказѣ, какъ въ фокусѣ и сдѣлало его лучшимъ изъ произведеній Коцюбинскаго.

Но этого мало.—оно по справедливости поставило его въ ряды тѣхъ произведеній слова, которыя будутъ всегда будить въ сердцѣ человѣческомъ лучшія чувства состраданія и любви.

Пройдутъ года—и земельный вопросъ потеряетъ свою остроту, но несбывшіяся иллюзіи будутъ всегда томить и великія, и малыя сердца. И гдѣ-бы ни жили люди—во всякой широтѣ и долготѣ, -разсказъ Коцюбинскаго найдетъ теплый откликъ, и сердце читателя сожмется съ болью, слушая мечты его героевъ, жалкія и болѣзненныя, какъ улыбка нищенки, просящей на хлѣбъ.

Замыселъ разсказа, какъ всегда въ лучшихъ произведеніяхъ Коцюбинскаго, не изобилуетъ необычностью столкновеній. Все здѣсь такъ просто и обыденно, такъ сѣро и такъ безконечно грустно, какъ оно и бываетъ въ дѣйствительной жизни.

Безземельный крестьянинъ—Андрей Воликъ—проживаетъ въ деревнѣ со своей женой Маланкой и дочерью Гафійкой. Они тяжко бѣдствуютъ. Во время оно онъ служилъ на сахарномъ заводѣ и этимъ содержалъ свою семью. Но сахарный заводъ заброшенъ, земли нѣтъ—заработать негдѣ, исходъ одинъ только—наняться въ работники: но Андрей старъ, онъ уже вымоталъ всю свою силу на панской работѣ; онъ уже не въ состояніи нести тяжелаго труда. Но онъ и не лежебокъ: какъ можетъ, онъ все таки трудится—то носитъ почту, то ловитъ рыбу, и все ждетъ, все мечтаетъ о томъ, что пустятъ опять въ ходъ „Сахарню", и онъ снова будетъ зарабатывать тринадцать рублей въ мѣсяцъ, снова будетъ жить какъ хозяинъ и будетъ пить въ праздникъ холодное пиво, холодное и чистое, какъ золото!

Маланка, жена Андрея, и по своей внѣшности, и по своему характеру —полная противоположность мужу: маленькая, сухая, истомленная также тяжелой панской работой, она все еще полна энергіи, она горитъ жаждой труда. Ее терзаетъ неудовлетворенный инстинктъ земледѣльца. О, какъ она желаетъ этой работы, какъ любитъ она святую, черную землю! Послѣднія силы свои съ радостью положила-бы она на то, чтобы обрабатывать ее, ходить подлѣ нея, хоть не для себя, а для своей единственной дочери. Пусть пропала ея жизнь, но пусть же удастся хоть жизнь ея дочери, чтобы ей, Гафійкѣ, не довелось растратить своихъ молодыхъ лѣтъ „въ наймахъ", чтобы зажила она хозяйкой, какъ живутъ же другіе.

Вотъ въ чемъ единственное желаніе Маланки. Она съ радостью проститъ людямъ свою безрадостную, несчастную жизнь, но дайте жить ея ребенку, только ему.

А земли нѣтъ! И нѣтъ ни малѣйшей надежды пріобрѣсти ее. Жители „халупки“ едва борются съ голодомъ. Но жить вѣдь хочется и червяку, ползающему въ землѣ. Безъ земли для Маланки нѣтъ жизни:—она совершенно не приспособлена ни къ какому другому труду. И вотъ голодъ, и жажда счастья для своего ребенка, и неудовлетворенный инстинктъ земледѣльца порождаютъ въ головѣ несчастной женщины, такой суровой, трудолюбивой, серьезной, жгучій миражъ: землю дадутъ, должны дать! Не могутъ-же погибать люди безъ земли!

Такъ живутъ бокъ о бокъ эти супруги, снѣдаемые своими безплодными мечтами.

Маланка ненавидитъ фабричную работу, потому что ясно видитъ всю безпочвенность мечтаній Андрея: она хочетъ принудить его къ тяжелой работѣ, но Андрей уже физически неспособенъ къ ней. Не смотря на всю свою склонность къ мечтамъ, онъ, съ своей стороны, ясно видитъ всю несбыточность сказочныхъ фантазій Маланки: онъ знаетъ, что земли не откуда ждать, что никто не дастъ ее имъ.

Взаимно каждый изъ нихъ ненавидитъ мечты другого, сознавая ихъ безплодность, и каждый изъ нихъ съ надеждой отчаянія раздуваетъ и разогрѣваетъ собственныя мечты. При всякомъ удобномъ случаѣ, они съ какимъ-то зудящимъ злорадствомъ готовы бросить одинъ другому злобныя насмѣшки надъ несбыточностью мечтаній каждаго изъ нихъ. Голодъ и отчаяніе превращаютъ этихъ людей въ остервенившихся звѣрей. Но и въ ихъ безрадостной жизни есть одна свѣтлая точка,—ихъ донечка Гафійка. Всю гордость свою, всѣ несбывшіяся мечты своей жизни переложили они въ это единственное дитя и страстно ждутъ ея счастья.

Но голодъ приближается... ни фабрики, ни земли...

Хома Гудзь, панскій пастухъ, нѣсколько разъ предлагаетъ имъ нанять дочь и тѣмъ спасти себя отъ голода, но возмущенные этимъ предложеніемъ Маланка и Андрей съ гнѣвомъ отвергаютъ его. Однако время идетъ... Послѣдняя тайная надежда Маланки отдать Гафійку за хозяйскаго сына замужъ—рушится: Марка, передового парубка, котораго тайно любитъ Гафійка, арестуютъ.

Голодъ уже впивается синими пальцами въ этихъ обезсиленныхъ людей. Что будетъ дальше,—авторъ не говоритъ, но по всему видно, что Гафійка пойдетъ въ наймы и понесетъ ту горькую, безнадежную участь, отъ которой такъ страстно стремилась уберечь ее бѣдная мать!

Вся повѣсть написана съ такой глубокой любовью, какая рѣдко когда воодушевляетъ человѣческое слово. Какъ безконечно жалки эти сборы Маланкою зеренъ и сѣмянъ, яко-бы для будущаго хозяйства, словно мечты о радости, о жизни больного, обреченнаго на смерть. Какой горькой ироніей звучитъ вся сцена возвращенія съ жнивъ полумертвыхъ отъ усталости Маланки и Гафійки.

Не все-ж горе, бували і радощі!—говоритъ авторъ (23). Після довгого літнього дня, коли сонце сідає, а роспечена земля поволі скидає з себе золоті шати, коли на бліде, втомлене днем небо з'являются крадькома, несміливо зорі, въ останньому проміні сонця справляє грища мушва, а дивно мягке злотоголожеве повітря приймає оддаль бузкові тони і робить простори ще глибшими, ще ширшими,—Маланка з Гафійкою ідуть курною дорогою і хоч мають утомлене тіло, але разом і приємне почуття скінченного дня. Вони несуть до дому спечене як і земля тіло, а в складках одежи пахощи стиглого колоса. Не розмовляють. Ідуть мовчки, помахуючи серпами".

Они устали до потери сознанія. Измученная Маланка варитъ ужинъ и ежеминутно засыпаетъ, стоя на ногахъ. Наконецъ, окончена и эта работа.

„Ложки треба по...а...а-а... помити. Такі ноги важкі, мов у чоботях... а голова-ж, голова... ледве на вязах, сдержишь... Ну... врешті... На присьбі краще. Ти спишь, Гафійко? Подушку взяла-б... ну спи так дитино, коли заснула. Ой, кісточки-ж мої, кісточки болючі. Ой мої рученьки, ніженьки мої... Іже еси на небесі... хліб наш насущний... А-а-а! Зорі дивляться з неба... жаби крякають до сону. Блакітна баня спускается все нижче і нижче... Налягає на тіло, гнітить повікі. Так солодко, спокійно... Не встав-би на суд страшний, не звівся-б і до долі... А небо все нижче, так нижче... пестить, обіймає... Зорі лоскочуть, немов цілують.. Душа роспустилась в блакиті, тіло прилипло до присьби і таке, як віск на вогні... Нема нічого... небуття... повне небуття!

Хиба-ж не радощі! (25).

Какъ жалки эти приготовленія къ приходу воображаемыхъ сватовъ, это тоскливое, напряженное ожиданіе въ бѣдной, безмолвной хатѣ... И эта злоба, и тайная зависть матери ко всѣмъ дѣвушкамъ, нашедшимъ свою долю... Какъ больно отдаются въ сердцѣ читателя послѣднія, разбивающіяся мечты Маланкины о Гафійкиномъ замужествѣ.

Бѣдную, безземельную Гафійку никто не торопится брать.

„Нудна трівога, мов дерево з насіння, росла в Маланчиній душі“ (29).

Но она все еще ждала и недоумѣвала, почему никто не сватаетъ ея славную, работящую, красивую дочь? Иногда она раздраженно набрасывается на Гафійку, считая ее виновницей этого несчастія.

„Але, помітивши сльози в Гафійчиних очах, вона замовкала, жаль сповняв її сердце і вилітав довгим зітханням... Вона вже знала, яка доля чекала її дитину. Доведется ій топтати материну стежку... Ой доведется!

З поникною, обваженою чорними думами головою вона прислухалася до останніх згуків затихаючої в селі весільної музики, з якими гаснули її останні надії, останні сподівання“...

Какимъ холодомъ вѣетъ отъ страшной сцены голода, когда истомленный голодовкой Андрей варитъ для себя громаднаго лина, вмѣсто того, чтобы продать его панамъ и, склонивши надъ котелкомъ красное лицо, съ широко раздувающимися ноздрями, съ животной жадностью втягиваетъ въ себя запахъ горячей пищи!

Въ послѣднихъ заключительныхъ строкахъ разсказа, авторъ подымается до высочайшаго лиризма, рѣчь его пріобрѣтаетъ силу музыки и уже одними созвучіями своими, тихими, замирающими, приводитъ насъ въ глубоко-грустное настроеніе, а слова западаютъ въ сердце, какъ капли слезъ!...

„Тьмяно в халупці. Цідять морок маленькі вікна, хмурятся вохкі кутки, гнітить низька стеля і плаче зажурене серце. З цім безконечним рухом, з цім безупинним спаданням дрібных крапель пливуть і згадки. Як краплі ці,—упали і загинули в болоті дні життя, молоді сили, молоді надії. Все пішло на других, на сильніщих, на счастливіщих, немов так і треба...

Немов так і треба!.

Всѣ сцены и діалоги разсказа написаны съ тѣмъ-же чувствомъ и съ той-же силой, и чѣмъ грубѣе сцена, тѣмъ больнѣе она отзывается въ сердцѣ читателя, потому что дѣйствующія лица разсказа такъ вѣрны себѣ, такъ правдивы, что за ихъ образами читателю чуется живое страданіе, доведшее до этой злобы людей. Авторъ съумѣлъ проникнуть въ самую суть духовнаго міра этихъ людей, и они, по первому взгляду такіе грубые, отталкивающіе, стали такъ близки, такъ понятны и такъ дороги намъ.

Остановимся хотя-бы на Гудзѣ. Кто это такой? Грубое, пьяное, изступленное существо! Его жжетъ только дикое, казалось-бы вполнѣ безсмысленное, желаніе всеобщаго уничтоженія. Типъ своеобразнаго анархиста. А между тѣмъ, когда мы вслушиваемся въ его озлобленныя рѣчи и представимъ себѣ всю его жизнь, мы поймемъ, что другимъ Гудзь и не могъ сдѣлаться, что его злобу взростила въ немъ его жизнь, и въ душѣ встаетъ озлобленіе не противъ Гудзя, а противъ тѣхъ формъ жизни, которыя обусловливаютъ подобныя явленія, которыя отымаютъ у человѣка не только здоровье, силу, радость, но и способность смотрѣть на міръ разумными глазами, чувствовать въ своей душѣ хотя-бы примиренную печаль.

Почти тоже можно сказать и объ Андреѣ.

Разсматривая его дѣятельность объективно, что можемъ мы сказать о немъ? Лѣнивый, пустой человѣкъ, вмѣсто того, чтобы наняться въ экономію, онъ занимается безплодными мечтаніями о фабричной работѣ, да о стаканѣ холоднаго пива и пробавляется лишь охотой, да рыбной ловлей. Но когда мы познакомимся съ Андреемъ, мы видимъ, что и его винить не за что: онъ вѣдь много отработалъ на своемъ вѣку! Тяжелая работа на чужомъ полѣ уже выдавила изъ него всѣ лучшіе соки. Конечно, Андрей—еще недряхлый старецъ, и благоразумнѣе было-бы вмѣсто безплодныхъ мечтаній проявить больше энергіи и такимъ образомъ охранить отъ голода и себя, и свою семью. Но въ томъ-то и горе, что человѣку отпущено природой лишь извѣстное количество энергіи, больше котораго онъ не можетъ добыть изъ себя. Можно путемъ упражненія развить въ себѣ тѣ или иныя душевныя силы, но измѣнить темпераментъ трудно, если и не вполнѣ невозможно, такъ какъ темпераментъ человѣка зависитъ отъ глубокихъ физіологическихъ причинъ.

Эти несчастія, которыя человѣкъ съ самаго дня своего рожденія носитъ самъ въ себѣ, подобно древне-греческому року, составляютъ истинную трагедію жизни.

Маланка—антитеза Андрею. Въ ея маленькомъ, сухомъ тѣлѣ заложена неисчерпаемая сила энергіи, она готова трудиться до полнаго изнеможенія, но ей не къ чему приложить своихъ силъ: она способна только къ крестьянскому земледѣльческому труду. Безъ сомнѣнія Маланка согласилась-бы взять и всякую иную работу, чтобы защитить свою донечку отъ голода,—но иной работы она не знаетъ. Гдѣ искать ее? Куда идти?

Жизнь создала для нея эту трагедію. Но почему благоразумную Маланку приводитъ въ смертельный ужасъ одна мысль о возможности отдать Гафійку „в найми“? Дѣвушка не терпѣла-бы по крайней мѣрѣ голода, заработала-бъ что-нибудь... Все это такъ, но Маланка чуетъ, что, вступивъ на эту дорожку, дочь ея уже обречетъ себя навсегда на безпріютную холодную жизнь. Она ужъ не дождется никогда своего теплаго уголка, она уже не выйдетъ замужъ за „хозяйского сина“,—а въ этомъ, по мнѣнію Маланки, единственное и послѣднее спасеніе.

И вотъ отчаяніе, безнадежное будущее порождаютъ въ душѣ ея страстныя, жгучія, неутѣшныя мечты о землѣ, какъ порождаетъ жгучая жажда видѣнія воды у палимыхъ зноемъ путниковъ страшной пустыни.

Къ упомянутымъ выше достоинствамъ творчества Коцюбинскаго надо прибавить еще одно,—соблюденіе художественной мѣры. Ни при изображеніи положительныхъ, ни при изображеніи отрицательныхъ типовъ, Коцюбинскій не переступаетъ границъ жизненной правды. Хотя-бы изображаемое лице являлось носителемъ излюбленныхъ идей автора,—онъ не станетъ сгущать для него свѣтлыхъ красокъ, онъ рисуетъ его такимъ, какимъ оно можетъ быть въ жизни.

Въ данномъ случаѣ это сказывается въ изображеніи Гафійки. Гафійка свѣтлый типъ деревенской дѣвушки. Она любитъ Марка, который судя по недосказаннымъ рѣчамъ дѣйствующихъ лицъ, является пропагандаторомъ и борцемъ за свободу: она любитъ его и его идеи, но схватываетъ она ихъ по стольку, поскольку можетъ ихъ воспринять ея неразвитой мозгъ. Когда отецъ обрушивается на Марка за его свободолюбивыя мысли, Гафійка не можетъ защитить его. Какъ покорное дитя, она, конечно, не смѣетъ и возражать отцу, да если-бы осмѣлилась, то, пожалуй, не многое сумѣла-бы она и сказать отцу.

Въ граціозной сценкѣ Гафійки съ пернатыми собесѣдниками высказывается вся дѣвушка. Марко въ глазахъ ея—воплощенный идеалъ: онъ уменъ, онъ смѣлъ какъ орелъ, онъ добра хочетъ людямъ, онъ любитъ всѣхъ. Она передаетъ курамъ то, что уразумѣла изъ рѣчей Марка, и такимъ естественнымъ простымъ языкомъ. Никакихъ высокопарныхъ тирадъ ни здѣсь, ни въ сценѣ съ отцемъ, ни тогда даже, когда Гафійка видитъ, какъ арестуютъ Марка. Какъ робкая травка тянется на встрѣчу солнцу, такъ встрепенулася и душа Гафійки и потянулась къ лучшей, свѣтлой жизни,—но все это только и осталось мечтой. Аре-

стовали Марка. Горе Гафійки было глубоко. Она никому не сказала ни слова, только блѣднѣла, чернѣла... и покорно исполняла всѣ требованія матери...

И хотя Гафійка въ своей рѣчи, обращенной къ курамъ и говоритъ, что ни за что не выйдетъ ни за кого другого замужъ, но читатель не увѣренъ въ томъ, что слезы и требованія матери не были-бы исполнены Гафійкой. Бѣдное, доброе дитя остается естественнымъ во всѣхъ проявленіяхъ своей жизни. Да и что могла-бы сдѣлать Гафійка безъ Марка. Какъ хмѣль, вьющійся вверхъ только по тычинкѣ, Гафійка должна еще имѣть крѣпкую опору, безъ нея она еще не можетъ бороться съ жизнью.

Разсматривая вышеприведенныя произведенія Коцюбинскаго, мы старались показать, что авторъ ихъ глубоко проникаетъ въ психологію изображаемыхъ имъ лицъ, что ему свойственъ не только физіологическій, но и психологическій методъ. Физіологическій методъ, если можно такъ выразиться, чрезвычайно краснорѣчивъ и удобенъ для сообщенія читателю чувствъ и глубокихъ потрясеній героевъ, но онъ не можетъ передать намъ всѣхъ развѣтвленій зарождающихся мыслей и чувствъ, которыя часто получаютъ начало отъ ничтожнаго толчка. Коцюбинскій тончайшимъ образомъ анализируетъ психологію своихъ героевъ. Ихъ поступки, ихъ чувства и—главное—ихъ образъ мыслей вполнѣ соотвѣтствуютъ физическимъ и психическимъ даннымъ извѣстной личности и уровню среды, въ которой живетъ и дѣйствуетъ она. Прибавивши къ этому художественную мѣру,—мы говоримъ о произведеніяхъ, отнесенныхъ нами ко второй категоріи, всегда и вездѣ соблюдаемую авторомъ,—мы поймемъ, почему герои Коцюбинскаго такъ живы и такъ правдивы.

Какъ истинный талантъ, онъ никогда не опускается въ этихъ произведеніяхъ до тенденціозности, онъ только группируетъ и концентрируетъ извѣстныя явленія, разбросанныя въ жизни и часто недоступныя нашему наблюденію. Не нарушая художественной и жизненной правды, его герои говорятъ сами за себя, и безъ помощи суфлера будятъ въ читателѣ мысли и чувства, которыя пробудила въ авторѣ сама жизнь.

X.

„Въ каждомъ новомъ поэтѣ, говоритъ въ одной изъ своихъ статей Брандесъ, насъ прежде всего интересуетъ вопросъ: что новаго принесъ онъ съ собой въ свѣтъ?"

Слишкомъ широкое требованіе: трудно создать что-либо новое. Да и не въ этомъ вопросъ. Но если поэтъ въ свое творчество не вноситъ ничего кромѣ изображенія жизни, хотя-бы самаго художественнаго, то онъ дѣйствительно не можетъ быть названъ истиннымъ талантомъ.

Въ пестрыхъ явленіяхъ жизни, въ шумѣ убѣгающихъ дней, человѣческій разумъ ищетъ какого-то обобщенія, какой-то руководящей идеи. Талантъ не можетъ быть чуждъ этому стремленію: онъ видитъ дальше и чувствуетъ глубже, чѣмъ заурядный человѣкъ. Всякая неправда жизни будитъ въ немъ глубокіе вопросы. Къ сожалѣнію, далеко не всѣ произведенія Коцюбинскаго отличаются глубиной замысла, но въ лучшихъ изъ нихъ видѣнъ слѣдъ глубокой думы.

Въ заключеніи одного изъ своихъ первыхъ разсказовъ Коцюбинскій восклицаетъ: „Чи-ж скоро діждемо ми гармонії і в людському життю?“ Должно-быть эта мысль не разъ осѣняла писателя.

Оглядываясь назадъ, на разсмотрѣнныя нами произведенія его, мы видимъ въ нихъ одну доминирующую идею. Картины жизни, которыя воспроизводитъ передъ нами Коцюбинскій, изображаютъ и людей, страдающихъ пассивностью, и людей, одаренныхъ якобы злой волей, которые своими поступками разбиваютъ жизнь окружающихъ; и людей лѣнивыхъ, нерадивыхъ, которые своей инертностью губятъ и свою жизнь и жизнь близкихъ имъ людей. И странное дѣло! Всѣ эти личности изображены авторомъ правдиво, во всей ихъ непривлекательной наготѣ, а между тѣмъ они не вызываютъ въ насъ осужденія. Мы не видимъ сознательной злой воли человѣка, а рядъ жизненныхъ условій, подъ вліяніемъ которыхъ складываются въ человѣкѣ тѣ или иныя черты. Мы видимъ людей, заброшенныхъ въ чуждую имъ среду, обреченныхъ нести трудъ, не соотвѣтствующій ихъ психическимъ даннымъ, ожесточающій, обезцвѣчивающій душу. Мы видимъ людей, не слыхавшихъ отъ самаго своего рожденія ни единаго ласковаго слова, знающихъ только брань, проклятія, холодъ, голодъ, нищету... людей, измученныхъ непосильной работой. Въ самую глубину сердца этихъ бѣдныхъ людей вводитъ насъ авторъ, и мы проникаемся его мыслью: нѣтъ виновныхъ, есть только несчастные.

Несчастные, незнающіе чувства сытости и сладкаго покоя, несчастные, не знающіе ни ласки, ни любви. Но есть среди нихъ еще болѣе несчастные люди, тѣ, которые уже и не могутъ *испы-*

тать ни жалости, ни любви, которымъ недоступна даже печаль,- а знакомы лишь ненависть, зависть, злоба,—чувства, опустошающія и убивающія душу.

Самымъ яркимъ представителемъ такихъ пасынковъ человѣчества является у Коцюбинскаго Гудзь, стихійный анархистъ. Его неразвитой мозгъ не можетъ придумать ничего положительнаго, но существующій строй возбуждаетъ въ немъ дикую злобу, и онъ готовъ все сжечь, всѣхъ уничтожить, всѣхъ погубить!

И авторъ сумѣлъ такъ освѣтить намъ образъ озвѣрѣвшаго человѣка, что не это проявленіе безсмысленной злобы, а тотъ фактъ, что Гудзь уже не *можетъ* стремиться ни къ чему иному, какъ только къ звѣрской, разрушительной работѣ, — приковываетъ наше вниманіе.

Въ томъ, что онъ уже не *можетъ* испытывать лучшихъ движеній человѣческой души, заключается весь ужасъ жизни, порождающей подобныя явленія.

Съ такой чисто материнской любовью относится Коцюбинскій къ людямъ, и эта всепрощающая любовь обусловливаетъ основной тонъ настроенія его, — печальный, но примиренный. Ему чужды гнѣвъ бичующаго пророка, острый сарказмъ сатирика, иронія пессимиста. Тихая ласковая печаль витаетъ надъ каждымъ произведеніемъ его. Возьмемъ-ли мы заключеніе большого разсказа „На віру", или разсказа „Фата-Моргана", или даже заключительныя строки крайне неудачнаго разсказа „По людському"—всюду вѣетъ та-же тихая, примиренная печаль, тотъ-же призывъ къ любви и жалости человѣка къ человѣку.

„Навкруги було так гарно, так радісно. У чистій і ніжній, як лоно коханки, блакиті, в могутній хвилі життя, що ледве виявлялось таємним трепотінням соків, в теплому й запашному диханню весни було так багато радости, почувалась така повна гармонія... Чи-ж скоро діждемо гармонії і в людському житті? витала надо мною думка".

Случайные гости мертваго міра мы не можемъ упорядочить гармонію его, но гармонія человѣческой жизни зависитъ отъ насъ самихъ. Ales fergen lixen ist nur ain Glaixnis. Страданіе человѣка.

Откуда пришли мы? Куда идемъ? Зачѣмъ существуемъ? Въ нѣмой безднѣ міра кто зажегъ бѣдное сердце человѣка?

Этихъ вопросовъ не суждено намъ разрѣшить.

Жалкіе и одинокіе среди бездушной природы, идутъ безконечные ряды человѣчества, приближаясь къ могилѣ, чтобы стать наконецъ лицомъ къ лицу съ холодной тайной небытія...

Единственное, что можетъ придать смыслъ человѣческой жизни,—это мысль о такомъ-же близкомъ страдающемъ существѣ—любовь къ человѣку.

Въ погонѣ за житейскимъ успѣхомъ, за торжествомъ своей идеи, люди часто заглушаютъ въ себѣ голосъ сердца и становятся глухи къ страданію другихъ. Книга Коцюбинскаго будитъ въ насъ это чувство. Жалость, любовь и всепрощеніе,--вотъ что несетъ она съ собою въ міръ. Она вводитъ насъ въ кругъ обездоленныхъ сиротъ жизни, она пріобщаетъ насъ къ ихъ страданію, и теплѣе становится сердце человѣка и отзывчивѣе душа.
